



XV CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC

TEXTUALIDADES CONTEMPORÂNEAS

Informações

07 a 11 de agosto 2017

UERJ
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Amigos



Publicação Foto/vídeo



ANAIS - VOLUME 2



Publicar



Abralic XV publicou uma foto

07 de agosto



curtir compartilhar



Abralic XV 😄 sentindo-se empolgado

06 de agosto

COMO TRAZER O ALUNO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA PARA A LEITURA LITERÁRIA?

Lucília Souza Lima Teixeira (FFLCH-USP)¹

Resumo: Buscamos refletir sobre o atual panorama do ensino da leitura literária em francês língua estrangeira, tempos de crise do ensino da leitura e da literatura. As inquietações a esse respeito parecem-nos ligadas às características de nossa contemporaneidade, considerada “líquida” por Bauman (2001). Séoud (1997) aponta como responsável pela crise no ensino da literatura o fato de se continuar fazendo com o público atual o que se fazia anteriormente. Outros autores, como Anne Godard (2015) e Pietraroia (2011) sugerem dar voz aos alunos, impregna-los pelos sons das palavras, por seu(s) sentido(s), musicalidade e poesia. Petit (2009) e Pennac (2008), por sua vez, nos mostram a força do poder transformador da leitura literária.

Palavras-chave: Leitura literária; Contemporaneidade; Ensino; Audiovisual; FLE

Antes de discorrermos sobre o ensino da leitura literária em sala de aula de Francês como Língua Estrangeira (FLE) aos alunos de hoje e relatarmos uma experiência ao longo de um curso, é preciso refletir sobre a contemporaneidade e sua liquidez.

A liquidez

Os fluidos são elementos que não suportam a pressão de uma força tangencial quando imóveis e, por isso, estão em constante mudança. Essa é a explicação da física adaptada por Zygmunt Bauman em *Modernidade Líquida* (2001), para assim se referir ao tempo em que vivemos. O sociólogo polonês relata que todo o modelo de sociedade que se acreditava até pouco tempo ser sólido, seguro, palpável e confiável está se liquefazendo, como podemos notar se observarmos nossos projetos, empregos e relacionamentos pessoais. Outrora considerados estáveis, agora parecem cada vez mais mutantes e inconstantes.

No entanto, o autor chama a atenção para o fato de que a expressão “derreter sólidos” não ser recente e já estar presente há mais de 150 anos no *Manifesto Comunista*. Tal expressão tinha a intenção de promover um “destronamento do passado”, repudiando a tradição que seria a responsável por, de certa forma, prender os sólidos. Porém, nessa época, não se falava em liquefação e sim em construção de novos e aperfeiçoados sólidos, duradouros e administráveis.

Hoje, o que se vê é uma modernidade leve, líquida e fluida. Bauman (2001) lembra os terrores das distopias de Orwell, em *1984* (1948), e Huxley, em *Admirável Mundo Novo* (1932), e, por sua vez, descreve as pessoas da modernidade líquida, a era

¹ Doutoranda em Letras no programa Estudos Linguísticos Literários e Tradutológicos na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP, sob orientação da professora Dra. Cristina Moerbeck Casadei Pietraroia. Contato: luciliateixeira@usp.br

da instantaneidade, como “toupeiras eletrônicas”. Sempre em desespero por encontrar tomadas ou por não conseguir se conectar ao *wi-fi*, elas não conseguem se concentrar, pois o tempo todo são requisitadas por inúmeros aparatos eletrônicos.

Para Bauman (2001), estaríamos em vão nos esforçando ao tentar dar a um fluido uma determinada forma, pois ainda que se empregue uma atenção permanente, uma vigilância constante e um esforço perpétuo, os resultados não seriam alcançados. A liquidez parece, para o autor, ser algo permanente.

A transição da modernidade sólida para a líquida é acompanhada de numerosos fatores, reunidos principalmente nos elementos que compõem o processo de globalização. Outros pensadores possuem denominações diferentes para se referirem ao momento em que vivemos, como: *Pós-modernidade* para François Lyotard e Jean Baudrillard; *Hipermodernidade* para Gilles Lipovetsky; já para Ulrich Beck estaríamos em uma *Segunda modernidade* ou em uma *Modernização da modernidade*.

Há autores que falam também em fim da história, outros em fim da arte, assim como há os que falam em fim da literatura, muitos deles citados por Leyla Perrone-Moisés no artigo *O longo adeus à literatura* (2011). As inquietações em relação ao fim da literatura estão ligadas às características próprias dessa pós-modernidade ou modernidade líquida. Em sua obra mais recente, a autora não se refere à morte da literatura e sim às *Mutações da literatura*, título de seu mais recente livro, ano 2016, no qual as mutações não são apenas referentes ao tipo de literatura que se faz hoje em dia, mas também ao tipo de leitor.

As preocupações em relação ao fim ou às mutações da literatura são compreensíveis quando se nota, por exemplo, o desaparecimento da literatura enquanto disciplina das grades curriculares do ensino médio, seguindo um processo que deixa o ensino cada vez mais utilitário ao mercado.

Bauman aponta, dentre outras características da sociedade líquida, para a busca compulsiva por certezas e soluções que eliminem a dúvida e para a dificuldade de criação de hábito. Citando Erich Fromm (1960), o autor de *Modernidade Líquida* (2001) acredita que hoje buscamos “por “soluções” capazes de “eliminar a consciência da dúvida” – o que quer que prometa assumir a responsabilidade pela certeza é bem-vindo” (BAUMAN, 2001, p.31).

Sobre o valor do hábito e a tentativa de que algo seja solidificado pela rotina, o autor chama Richard Sennet (1988): “imaginar uma vida de impulsos momentâneos, de

ações de curto prazo, destituída de rotinas sustentáveis, uma vida sem hábitos, é imaginar, de fato, uma vida sem sentido” (BAUMAN, 2001, p.31).

A leitura como resistência à liquefação

Dada a realidade líquida na qual vivemos, a leitura literária pode dar formas e contribuir para que algo se fixe, se solidifique. Michèle Petit (2009) menciona a elaboração da subjetividade como característica essencial da leitura e descreve, à sua maneira, as características apontadas por Bauman (2001) sobre a liquidez da contemporaneidade vivida pelos jovens:

Se a contribuição da leitura para a descoberta ou para a construção de si não é nova, ela ganha destaque particular nesses tempos em que, bem mais que no passado, cabe a construir sua própria identidade.

(...)

Parece-me que, em quase todo o mundo, a juventude é motivo de preocupação porque os caminhos não são mais todos traçados, porque o futuro é inatingível. Nas sociedades tradicionais, para dizer em poucas palavras, os jovens reproduziam, na maior parte do tempo, a vida dos pais. As mudanças demográficas, a urbanização, a expansão do trabalho assalariado, a emancipação das mulheres, a reestruturação das famílias, a globalização da economia, as evoluções tecnológicas, etc., evidentemente desordenaram tudo isso. Perderam-se muitas referências que, até então, davam sentido à vida. (PETIT, 2009, p.11 e p.16)

A leitura viria a perturbar a liquidez, sendo uma resistência ao funcionamento da modernidade, trazendo o senso crítico, o questionamento, a dúvida, a concentração, o hábito, a criação de imaginários e de outras possibilidades.

Na tentativa de ajudar os alunos a criarem hábitos de leitura, uma escola francesa estabeleceu 15 minutos de leitura silenciosa por dia, sempre no mesmo horário, não importando qual gênero literário. Participam dessa experiência² alunos e também funcionários da escola que relatam estarem em um momento fora do tempo e adquirem o gosto pela leitura.

Durante os anos 1970, na América Latina, em uma época em que não contávamos com a internet e diante da dificuldade de acesso a revistas, jornais, artigos, o ensino Instrumental primava pelo ensino da leitura em língua estrangeira, principalmente, leitura de artigos científicos. Esse tipo de ensino, que teve grande influencia no ensino da leitura, isolava a leitura de outras habilidades e aspectos da língua.

² disponível em <https://www.facebook.com/francetveducation/videos/1329476957110104/?pnref=story>

Pietraroia em seu artigo *Ainda há espaço para o Francês Instrumental no século XXI?* (2011) expõe que a separação das habilidades tal como se fazia no Francês Instrumental não está de acordo com as necessidades dos alunos de hoje e propõe que repensemos a forma de se ensinar a leitura em sala de aula, dando espaço para que o aluno tenha voz e se posicione:

Há ainda um trabalho a ser feito com o próprio aluno-leitor: ele deve ser levado a conhecer seu próprio estilo de aprendizagem, a se conceber como leitor e ser, cada vez mais, autônomo e crítico de todo o processo. Hoje, vários autores sugerem momentos no curso em que os alunos falem de sua compreensão, por meio de verbalizações orais, e que também estabeleçam com o grupo classe um diálogo em que a relação com o outro seja valorizada, ou seja, que os leitores possam, cada vez mais, conhecer seus próprios mecanismos de construção de sentido na leitura, bem como suas dificuldades e suas conquistas. (PIETRARROIA, 2011, p.349)

Há 14 anos antes, Séoud (1997) já apontava como responsável pela crise no ensino da literatura o fato de se continuar fazendo com o público atual o que se fazia anteriormente: exercícios de explicação de texto e estudo de trechos escolhidos meramente como pretextos para exercícios de gramática ou de vocabulário.

Para além de abordagem funcional e mecânica da língua, considerando o ensino da leitura literária, Anne Godard (2015) também propõe mudanças. A autora lembra que é característica própria do texto literário mexer com os sentidos, com as percepções e com as emoções. A leitura desperta o imaginário do aluno-leitor e o que a autora propõe é que as atividades pedagógicas reforcem esse despertar. Assim, as vozes, as representações e atuações dos atores e também as transposições musicais e adaptações fílmicas podem atingir os alunos, trazê-los para a leitura de textos literários, ainda mais quando estamos em uma língua estrangeira, com estruturas, sons e culturas diferentes.

A sala de aula de leitura é o espaço de troca, de imaginários e de diferentes sensações, da elaboração de interpretações e da subjetividade. É possível, por exemplo, comparar os imaginários dos alunos em suas leituras de textos literários com as interpretações feitas pelos diretores nas adaptações de filmes de obras literárias. Godard (2015) lembra que o uso das artes visuais (pintura, fotografia, filmes) no ensino não é uma novidade e menciona os primeiros manuais de ensino. Para a autora, ainda que a imagem seja imediata, podemos aproveitar para aprender a “ver” de formas diferentes, a decifrar e analisar imagens. Uma simples imagem fixa ao lado de um texto, uso muito comum nos manuais, serve muitas vezes como *déclencheur* (desencadeador) e pode

ajudar a interpretação do texto sem substituí-lo. Da mesma maneira, os recursos audiovisuais podem suscitar o prazer e estimular a leitura.

Não basta impor a leitura como uma obrigação, como talvez possa ser o caso da escola francesa que mencionamos anteriormente, ao determinar que se deva ler por 15 minutos diários. É necessário que o professor saiba ser um mediador e transmitir sua paixão pela leitura. Daniel Pennac, em sua obra *Como um romance* (2008), a respeito do desinteresse dos jovens pela leitura não incrimina a televisão, mas sim a imposição e a falta de tempo de reflexão, de um tempo dedicado à leitura.

Os jovens não gostam de ler, ou melhor, não amam a leitura – e o verbo é justo porque se trata bem de uma ferida de amor-, não é preciso incriminar nem a televisão, nem a modernidade, nem a escola. Ou incriminamos tudo isso, se quisermos, mas somente depois de termos colocado essa primeira questão: o que foi que fizemos daquele leitor ideal que ele era, naquele tempo em que representávamos, de uma vez só o papel do contador e do livro? E o livro tornado esse objeto? Estranha metamorfose! O inverso da magia.(...)

É preciso ler, é preciso ler...

E se, em vez de exigir a leitura, o professor decide de repente partilhar sua própria felicidade de ler?

A felicidade de ler? O que é isso, felicidade de ler?

Questões que pressupõem um bem conhecido cair em si mesmo, na verdade!

Cada leitura é um ato de resistência. (PENNAC, 2008, p.20 e p.33)

Considerando o contexto de nossa contemporaneidade, ao invés de apontar como os vilões causadores do desinteresse dos jovens pela leitura, melhor seria incorporar fotografias, filmes, audiobooks, entrevistas, músicas ao seu ensino.

Imagem e impresso, na realidade, não se opõem: muitas vezes é depois de ver um filme que os jovens procuram o livro que o inspirou (ou vice-versa); do mesmo modo que algumas leituras poderiam ser incentivadas por programas de televisão. (PETIT, 2009, p.99)

O aprendizado da leitura de textos literários em FLE se enriquece e se complementa ao se aliar às artes visuais. Ao propor esse tipo de trabalho, é preciso considerar grupo de alunos, o nível linguístico e os objetivos do curso, assim como ter critérios para a seleção do(s) trecho(s) com os quais se vai trabalhar: Quais autores? Quais textos? Quais trechos? Qual o tamanho do trecho? Quais gêneros? Qual período? Os alunos podem escolher?

Um curso de leitura literária

Tive a oportunidade de ministrar um curso de leitura literária em FLE na Casa Guilherme de Almeida, na ocasião me fiz, em vários momentos, os questionamentos acima mencionados. Para a primeira aula, procurei trazer um texto muito conhecido e para algumas outras trouxe textos sugeridos pelos próprios alunos, mas o que me guiou fortemente nas escolhas dos textos para formular as sequências didáticas e aplicá-las foi o critério da intertextualidade. Ao observar as escolhas feitas, era visível perceber que por algum aspecto um texto chamava o outro, assim como elementos audiovisuais usados como suportes chamavam outros suportes e outros textos.

Também me preocupei em apresentar os documentos audiovisuais depois da leitura, para não correr o risco de antecipar imaginários. No entanto penso que caso os usasse antes, o principal seria relacioná-los e contrapô-los às leituras construídas pelo texto. Godard (2015) relata, por exemplo, que ao ver o filme antes da leitura, corre-se o risco dos alunos considerarem já terem lido o texto ou ver no texto apenas o que viram na tela, mas que para alunos que não conheçam parte do léxico, nem possuam uma dada ancoragem social, começar pelas imagens que ilustrem o texto pode oferecer uma entrada eficaz para o mundo representado pela obra. Cabe ao professor revelar anacronismos e imprecisões e convidar alunos a formularem hipóteses sobre as diferenças do filme e do texto.

Abaixo relato um exemplo de uma unidade didática elaborada por mim para um curso de leitura de textos literários em francês:

Textos utilizados:

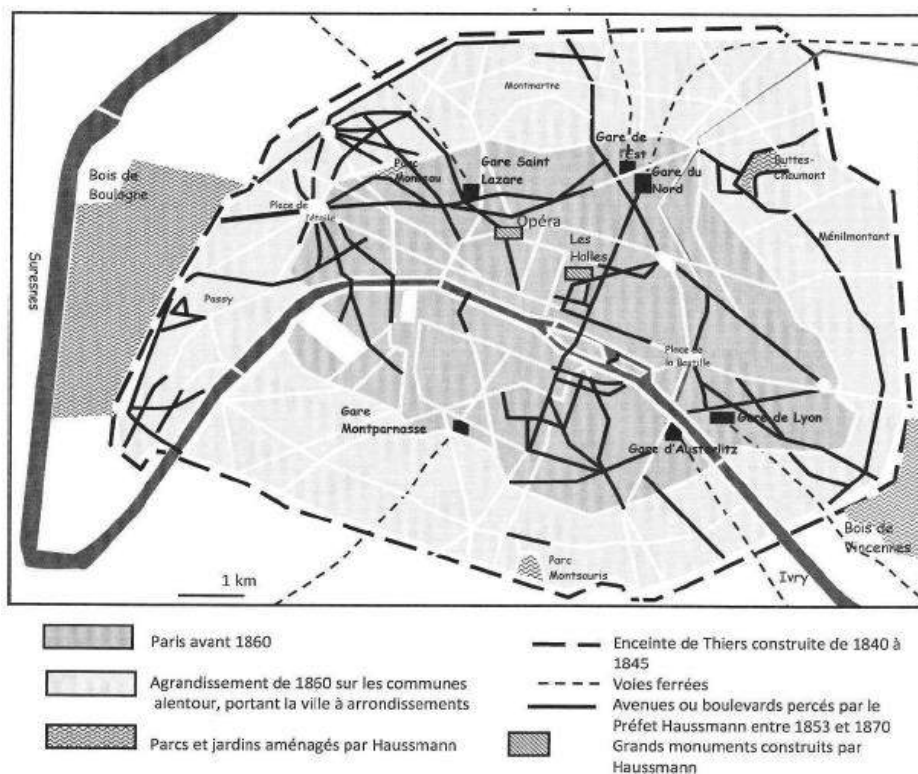
- ZOLA, Émile. *La Curée*. 1871 (páginas 74-76);
- HUGO, Victor. *Les Misérables*. 1862 (tomo terceiro - livro 3 – VI *Le Fontis*) e *La Misère*, trecho do discurso pronunciado pelo escritor diante da Assembleia Legislativa, em 9 de julho de 1849.

Recursos audiovisuais:

- vídeo *Le Paris du baron Haussmann*³.
- documento da BNF (Bibliothèque Nationale de France): *Le grand chantier haussmannien*⁴.
- Mapa de Paris mostrando as transformações da cidade:

³ disponível em <http://www.ina.fr/video/VDD09030964/le-paris-du-baron-haussmann-photographie-par-charles-marville-video.html>, acessado em setembro de 2017

⁴ disponível em http://passerelles.bnf.fr/documents/zola_paris.pdf, acessado em setembro de 2017



- vídeo *Histoire de Paris: les transformations de Haussmann*⁵

- fotos de Charles Marville (1858 – 1878):



- leitura complementar sugerida: *Mémoires du baron Haussmann* (1890)

Desenvolvimento da aula:

Aproveitando o gancho de Baudelaire e a modernidade, tema da aula anterior, escolhi trechos de dois romances do século XIX: *La Curée* de Émile Zola e *Les Misérables* (terceiro tomo - livro 3 – VI Le Fontis) de Victor Hugo. Após a leitura silenciosa dos textos e o debate entre os alunos sobre as condições de vida, mudanças na cidade, mostradas por Hugo e a especulação imobiliária denunciada em *La Curée*, assistimos aos vídeos *Histoire de Paris: les transformations de Haussmann*, que mostra a partir de imagens atuais da cidade como era seu formato anterior, e *Le Paris d'Haussmann*, sobre uma exposição de fotos de Charles Marville. Em seguida

⁵disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0-Rmkuyh5K8> acessado em setembro de 2017

apresentei as fotos de Marville e os alunos se surpreenderam com as imagens de uma Paris tão diferente da que hoje se conhece e tão próxima da que imaginaram em suas leituras. Os alunos puderam localizar no mapa de Paris os lugares que serviram de cenário para as histórias de Zola e Hugo.

Um último texto, também de Hugo, *La Misère* (1849), discurso proferido pelo autor na *Assemblée Nationale*, ficou como leitura complementar, para que discutíssemos na aula seguinte. Nesse texto, o autor denuncia as precárias condições de vida dos habitantes do centro de Paris. Foi interessante notar que essa precariedade, nos tempos atuais, é mais comumente encontrada nas periferias das grandes cidades. Um dos alunos, mestrando em arquitetura, comentou que o termo “haussmanização” é utilizado nos estudos urbanísticos e refere-se à higienização das cidades.

Houve um confronto de imaginários das leituras que apresentaram Paris vista da *Butte Montmartre* pelo especulador Aristide Saccard, personagem de Zola, e a da construção de extensos canais de esgoto, em *Les Misérables*. Os alunos relataram como imaginaram a cidade antes das obras de Haussmann e fizeram relações com as fotos de Marville. Pude observar que os documentos audiovisuais vieram a complementar a leitura realizada pelos alunos.

Uma nova proposta

Trata-se de outra proposta de ensino, diferente da que se fazia anteriormente nas aulas de Francês Instrumental. Concordamos com Petit ao constatar: “o quanto nós permanecemos prisioneiros de velhos modelos de leitura e de uma concepção instrumentalista da linguagem” (PETIT, 2009, p.19).

Propomos que a leitura de textos literários seja realizada sem a separação da língua em habilidades estanques e incomunicáveis, tendo como apoio documentos audiovisuais: fotografias, filmes, audiobooks, entrevistas, músicas. Vistos, muitas vezes, como vilões pelo desinteresse dos jovens pela leitura, tais recursos podem, no entanto, servir como entrada no campo artístico, ajudando o aluno a desenvolver o gosto estético, a compreender diferentes linguagens e, assim, preparando-o para o encontro com o texto literário e suas especificidades, além de ampliar suas referências culturais por meio de uma interdisciplinaridade apoiada pela multimodalidade dos suportes.

A contemporaneidade requer que repensemos o que ainda consideramos sólido. A leitura literária pode ajudar a escapar dessa fluidez ou encontrar um “jardim secreto”, um mundo interior, onde se refugiar, apresentando-se como uma resistência à liquefação, uma abertura para possibilidades e para a liberdade:

Em nossa sociedade consumista e utilitária, a poesia pode continuar sendo um *inutensílio* (Leminski), e a ficção pode continuar sendo um convite à crítica ou à evasão dessa sociedade. A literatura é, assim, um dos poucos exercícios de liberdade que ainda nos restam. (PERRONE-MOISES, 2016, p.37)

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. *A Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- GODARD, Anne. *La littérature dans l'enseignement du FLE*. Paris: Les Éditions Didier, 2015.
- MARX & ENGELS. *Manifesto Comunista*. Tradução de Marcus Mazzari. São Paulo: Editora Hedra, 2010
- PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O longo adeus à literatura*. São Paulo: Folha de São Paulo - 10/07/2011 08h00.
- _____. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PETIT, Michèle. *Os jovens e a Leitura*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- PIETRARÓIA, Cristina Moerbeck Casadei. *Ainda há lugar para o francês instrumental no século XXI?* In: Ciências da linguagem e didática das línguas [S.l: s.n.], 2011.
- SEOUD, Amor. *Pour une didactique de la littérature*. Paris: LAL (Langues et apprentissage des langues) Créfif. Hartier, 1997.

CRIME E CASTIGO NA NARRATIVA POLICIAL

Sayuri Grigório Matsuoka¹

Resumo: Este trabalho apresenta alguns aspectos das narrativas policiais, ressaltando as estratégias típicas do gênero, as possibilidades e os desdobramentos dessas estratégias, a centralidade do crime para o desenvolvimento da ação e a importância da composição das personagens para o efeito de unidade da ação e para o suspense. As teorias da narrativa e as disciplinas que com elas dialogam formaram o suporte teórico para a análise comparativa aqui empreendida.

Palavras-chave: Narrativa policial, personagem, crime, século XIX.

Depois das mortes de Alióna e Lisavieta Ivánovna, a narrativa de *Crime e Castigo* é tomada completamente por uma atmosfera de pesar que se desenvolve em torno do drama de consciência de Raskólnikov. Um inspetor de polícia entra na trama para investigar o caso, e o clima de suspense torna-se inevitável. Contabilizando esses elementos, não há dúvidas de que o leitor tem diante de si uma narrativa policial. A predominância, entretanto, das questões existenciais, no romance de Dostoievski, não permite que ele seja assim classificado. Mas há outras razões para isso, uma delas deve-se, sobretudo, à corrente associação desse gênero aos conteúdos de mero entretenimento, o que, segundo algumas perspectivas, comprometeria a qualidade literária de uma obra.

Felizmente, essa ideia não é absoluta. No ensaio *O conto policial*, Jorge Luís Borges reconhece a complexidade desse tipo de narrativa, em que a construção do enredo, a partir de um segredo latente, exige do escritor uma proeza dupla: a consciência da solução do problema, evidenciado no começo do relato, e seu caráter de assombro (BORGES, 1997). Entre as dúvidas iniciais e sua resolução, interpõem-se elementos cuja infinita possibilidade de combinações resulta em uma contínua sofisticação do ato de narrar esse tipo de estória.

As circunstâncias desse entrelaçamento direcionam a elaboração do relato policial em sentidos que vão do interesse social ao psicológico, de modo que perceber formas representativas que se constituem a partir do evento crime é também perceber como a ficção apropria-se dessa temática, transformando-a em um vasto campo de possibilidades artístico-informativas, considerando, para tanto, as estratégias típicas do gênero e a centralidade deste elemento para o desenvolvimento da ação.

¹ Doutoranda em Literatura Comparada (UFC). Contato:sayurigmb@gmail.com

Tido como o acontecimento crucial da narrativa policial, a morte, enquanto componente da diegese, pode ser apresentada ao leitor de modo discreto ou ostensivo, ter seus aspectos mais desagradáveis ressaltados ou ignorados, de modo que as reações a ela vão da consternação à indiferença. É do tipo de tratamento que se dará a esse fenômeno que a natureza da empatia do público se estabelecerá, direcionando a recepção para a compreensão emotiva, indagativa ou simplesmente para a curiosidade pela solução da intriga.

Pode-se pensar a caracterização de uma narrativa policial a partir da presença de quatro elementos: o crime, um sujeito com intenção de resolver esse crime, o suspeito. Nesse sentido, as referências a casos bíblicos, como o de Caim e Abel, por exemplo, ao gênio investigativo do Édipo de Sófocles, e ao empreendimento de Hamlet em busca do assassino do pai, não podem ser esquecidas. Nessa perspectiva ampla de significação, seu tema é quase tão antigo quanto a própria inclinação do homem à violência. Não faltarão exemplos de relatos semelhantes na literatura.

Mas, se for preciso delimitá-la como gênero, atribuir-lhe certos aspectos mais distintivos, como o mistério e a tensão em torno da situação do crime, e designar-lhe uma paternidade, Edgar Allan Poe é o candidato mais provável à progenitura da narrativa policial moderna. Porque pensou e revelou de maneira inestimável a mente criminosa em diversos contos, mas, sobretudo, porque deu forma, corpo e emoção às estruturas de narrativas de mistérios criminais em *Os assassinatos da Rua Morgue*, de 1841, modelo inspirador de enredos que transitam livremente da literatura para o cinema e para as séries de serviços de *streaming*. Borges e Casares fazem um interessante levantamento acerca da genealogia do gênero em que essa atribuição é referida:

La tradición del género policial es nobilísima: Hawthorne lo prefiguró en algún cuento de 1837; el ilustre poeta Edgar Allan Poe lo creó en 1841; lo han cultivado Wilkie Collins, Dickens, R.L. Stevenson, Kipling, Eça de Queiroz, Arnold Bennett y Apollinaire; recientemente, Chesterton, Phillipotts, Innes, Nicholas Blake. Cabe sospechar que si algunos críticos se obstinan en negar al género policial la jerarquía que le corresponde, ello se debe a que le falta el prestigio del tedio.(BORGES, CASARES, 1996, p.250).

É, com efeito, a partir da articulação da personagem C. August Dupin que a literatura testemunha o surgimento do modelo de detetive que terá em Sherlock Holmes sua mais conhecida reprodução. Edgar Allan Poe realmente deu forma à narrativa

policial e montou a estrutura do gênero que, até hoje, serve de base para os romances que reúnem crime, detetive e jogos mentais. E, se é de seu gênio perscrutador que surge a feição moderna desse tipo de ficção, é também em sua obra que mais nitidamente esboça-se o caráter do leitor para relatos dessa natureza, uma vez que existem aí estratégias envolventes de contar que consideram a importância da recepção para a realização plena da estória, além de materializarem o suspense nas proporções exatas, medidas importantes para o efeito de ação explicitado por Poe em *Filosofia da composição* (1846) e nas resenhas sobre os *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorn (POE, 1842).

Nesses textos, Poe traz a figura do leitor para o processo narrativo ao mostrar a importância de suas reações para a realização do propósito do conto. A antecipação dessas reações e a consciência do seu papel na percepção das mensagens deixadas ao longo da estória são os principais agentes consubstanciadores da unidade de efeito da ação. Os mecanismos de atuação dessa estratégia direcionam para a personagem detetive as atenções e as condições de empatia com o leitor.

Nesse sentido, a personagem é o elemento que orienta o narratário em meio à disseminação de dados distribuídos aleatoriamente ao longo da narrativa, estabelecendo com ele um laço de identificação fundamental para a elaboração dos sentidos do texto. A construção da personagem então é fundamental também para esse aspecto do enredo, pois as informações dadas sobre ela possibilitam o processamento cognitivo necessário para a geração de imagens relevantes às inferências esperadas do leitor (WESTSTEIJN, 2010). A lógica da construção da narrativa policial constitui-se, desse modo, a partir de um esquema de persuasão e da criação de uma atmosfera de suspense em torno de um jogo para o qual o leitor é requisitado a participar. A narrativa converte-se então em uma espécie de quebra-cabeças onde as pistas são deixadas para que a interlocução se intensifique.

Para enfatizar essa afinidade, na maioria das vezes, o aspecto humano e o mecanismo do jogo interpretativo entrelaçam-se, formando um complexo sógnico que agrupa e processa as informações de modo a dialogar diretamente com o receptor. A personagem, nesse sentido, é entendida como

signo, o que corresponde a acentuar a sua condição de unidade susceptível de delimitação no plano sintagmático e de integração numa rede de relações paradigmáticas: a **personagem** é localizável e identificável pelo **nome próprio**, pela **caracterização**, pelos

discursos que enuncia, etc., o que permite associá-la a sentidos temático-ideológicos confirmados em função de conexões com outras personagens da mesma narrativa e até em função de ligações intertextuais com personagens de outras narrativas. (REIS, 2001: 361).

Essa força relacional e empática da personagem revela ainda aspectos importantes do comportamento ligado à violência, e também à forma como esse elemento é disseminado no texto, por meio de sua figuração ontológica. A atuação e a caracterização das personagens, sejam as vítimas, seja a criminosa, seja a detetive, são os fatores determinantes para o impacto que o delito imprimirá na estória. A realização ficcional psicológica de assassinos e *serial killers*, por exemplo, permite uma percepção ampliada do crime, sempre mediada pela caracterização da subjetividade da personagem, por aspectos espirituais, sentimentais ou existenciais. Esse tipo de focalização constitui uma observação não apenas semio-estética da violência, mas da sua dimensão humana. Essas personagens têm, na sua constituição, o gene inquestionável das estórias de mistério, e o seu reconhecimento dá-se a partir de sua perspectiva sócio-cultural.

Nesse sentido, a personagem August Dupin e seus sucessores são a materialização ficcional não só do investigador sagaz e astuto que se vale de métodos lógico-dedutivos para solucionar homicídios, mas do próprio homem moderno, como observa Flávio Carneiro (2009), pois se equipam dos conhecimentos e dos aparatos científicos de sua época para juntar e resolver os enigmas em torno dos assassinatos. Sua aparição dá-se em *Assassinatos na Rua Morgue*, juntamente com um narrador que observa e descreve suas habilidades em analisar os indícios deixados pelos criminosos. Sua caracterização inspirou escritores como Conan Doyle e Agatha Christie e ainda hoje é parâmetro para narrativas policiais no mundo inteiro.

No Brasil do século XIX, as narrativas policiais assumem uma forma particular, sobretudo se pensarmos na estrutura criada por Poe, que requer um assassino, uma vítima, um detetive e a conjunção de índices que estimulam a participação do leitor na montagem do jogo que é a elaboração do estatuto do crime. É possível perceber isso, por exemplo, em algumas narrativas de Machado de Assis. Assumido admirador de Edgar Allan Poe, Machado utiliza em muitos de seus trabalhos, o esquema de mistério montado pelo norte-americano. Esse esquema, claro, é desfigurado, muitas vezes até o quase total apagamento dos textos fontes pelo estilo machadiano.

O sistema de apropriação, na obra de Machado, somente em alguns casos, deixa transparecer as influências que a engendraram. Assimilados pelo estilo do autor, os motivos, temas e estruturas presentes em seus contos e romances muitas vezes só têm seu status de empréstimo reconhecido após um minucioso exame leitoral e comparativo. *O enfermeiro* e *Os óculos de Pedro Antão* exemplificam essa caracterização e mostram a transfiguração da narrativa policial pelo escritor brasileiro. Cada um dos contos explora de modo bem distinto a ideia do assassinato, da investigação e das consequentes punições ao criminoso. No primeiro caso, têm-se uma situação em que o narrador autodiegético relata como causou a morte de um velho que estava sob seus cuidados. A perspectiva do crime é obtida por meio de seu praticante e, por isso, o leitor é quem exerce o papel de investigador, observando o depoimento do assassino para elaborar suas inferências a partir das pistas que seu discurso fornece e, assim, decidir, pela via da interpretação, não a culpabilidade do homicida, mas a intencionalidade do crime.

O segundo conto traz um narrador personagem, Pedro, que acompanha atentamente as circunstâncias da morte do tio de seu amigo Mendonça. Tal como acontece em *Os assassinatos da rua Morgue*, a narrativa de *Os óculos de Pedro Antão* articula-se em torno de um narrador homodiegético, uma personagem que desempenha o papel de detetive e uma morte. A diferença está nos fatores que envolvem este último elemento, pois todo o relato é construído a partir de elocubrações em torno da possibilidade de assassinato, e não de sua constatação. Diferente da maioria das estórias norte-americanas ou europeias, motivadas pelo tema da violência e da crueldade individuais dos criminosos, o conto de Machado ressalta o caráter imaginativo dessas duas personagens, mostrando, por meio de suas especulações, aspectos da alta sociedade carioca de fins do século XIX, sobretudo pela forma como a situação de crime é metaficcionalizada no conto.

Outro exemplo dessa incorporação do elemento cultural local é *O mistério*, tida como uma das primeiras narrativas policiais realizadas no Brasil. Publicado em 1920, o romance, escrito por Afrânio Peixoto, Viriato Correia, Medeiros e Albuquerque e Coelho Neto, mostra, através de vários aspectos, a dificuldade da reprodução ficcional das estruturas sociais brasileiras em contextos similares ao do modelo que se instaurou na Europa e nos Estados Unidos, a partir do esquema de Poe e da releitura que Conan Doyle fez dele.

Uma dessas questões atesta a importância das narrativas policiais para os estudos que se voltam para a literatura como meio de prática discursiva que ilumina os

processos sociais, podendo ser percebida na sua relação com a institucionalização da polícia urbana. Consolidado no século XIX, esse mecanismo de controle da população civil organiza-se a partir da necessidade e da tentativa das administrações públicas em reprimir os movimentos e as manifestações populares. Essa abordagem desloca a responsabilidade da prevenção de crimes do âmbito da justiça para o âmbito dos governos.

Para evitar os crimes, a polícia passa então a determinar antecipadamente as categorias sociais propensas às contravenções, atuando quase sempre com truculência e iniquidade. Tudo para atender à manutenção da ordem exigida pelas elites sociais (HOLLOWAY, 1997). Assim, as personagens das primeiras histórias brasileiras a esboçar um modelo de narrativa policial configuram-se, na maioria dos casos, segundo uma perspectiva social que revela, do lado do suspeito, os atenuantes de classe, vide o caso de Pedro Antão, em que o crime é ficcionalizado pelo narrador, mediante a falta de predisposição das personagens para a violência; e, no caso de *O mistério*, pela incapacidade do detetive em se desvencilhar dos desvios morais presentes no meio em que atua.

Desde suas manifestações mais incisivas, a partir do século XIX, a narrativa policial apresenta diferentes abordagens do assassinato, permitindo desdobramentos temáticos e estruturais tanto na literatura quanto nas mídias visuais. Isso se deve à incorporação de elementos tradicionais ao romances e contos contemporâneos e aos roteiros de séries e filmes. Nas últimas décadas, são incontáveis as perpetuações das antigas fórmulas de histórias de mistério e de assassinatos que continuam os modelos surgidos no período oitocentista, principalmente. Talvez porque assinalam o que Poe preconizara em *O Homem das multidões* sobre a natureza indecifrável e imprevisível do crime.

É nesse sentido que Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges (1996) chamam a atenção para o poder e para a profundidade do gênero no ensaio "O que é o gênero policial?", e uma das razões para esse tratamento é justamente a compreensão de que a sua complexidade não permite que o mérito de seu sucesso seja atribuído somente ao argumento e à intriga em detrimento da psicologia das personagens, da eficácia do diálogo, do poder das descrições ou do estilo do narrador.

Referências bibliográficas

- BORGES, J. L. O conto policial. In _____. *Cinco visões pessoais*. 3. ed. Brasília: Editora da UNB, 1996.
- BORGES, J. L. El cuento policial. In: Borges, J. L. *Oral conferências*. Buenos Aires: Emecê/Editorial de Belgrano, 1997. p. 82-105.
- BORGES, J. L.; CASARES, A. B. Que es el gênero policial? In: LAFORGUE, J.; RIVERA B. J. (Org.) *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Colihue, 1996. p.249-250.
- CARNEIRO, Flávio. O leitor detetive. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo* - v. 5 - n. 2 - p. 164-169 - jul./dez. 2009.
- HOLLOWAY, Thomas H. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Introdução aos Estudos Literários. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2001.
- WESTSTEIJN, Willem G. “Towards a Cognitive Theory of Character”. *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*. No. 6, Autumn 2010/2011.
- POE, Edgar Allan. “The Philosophy of Composition” [Text-02], *Graham’s Magazine*, vol. XXVIII, no. 4, April 1846, 28:163-167. Disponível em:
<http://jerryark.pairserver.com/jerrywbrown.com/wp-content/uploads/2015/01/Edgar-Allan-Poe-The-Philosophy-of-Composition.pdf>
- POE, Edgar Allan. “Review of Twice-Told Tales” [Text-02], *Graham’s Magazine*, May 1842, pp. 298-300. Disponível em:
<https://www.eapoe.org/works/criticism/gm542hn1.htm>

PERSPECTIVA DESCOLONIAL NO ROMANCE “LUTAS DO CORAÇÃO”, DE INÊS SABINO

Antonia Rosane Pereira Lima (UEFS)¹


Resumo: O presente artigo propõe levantar discussões acerca da produção literária de autoria feminina no Brasil como fator de descolonização frente à sociedade patriarcalista, a partir do estudo da obra *Lutas do Coração* (1999), de Inês Sabino, que aborda, dentre outros temas, a maneira como as conveniências sociais modificam as trajetórias das personagens e as levam a cometerem ações contra sua vontade. Escapar desse processo excludente de organização requer assumir um pensamento descolonizador, sob o ponto de vista de quem está de fora do discurso dominante. Pautado na pesquisa bibliográfica, as discussões deste trabalho serão conduzidas à luz dos estudos de Beauvoir (1970), Mignolo (2008), Araujo (2008), Alves (2012), e outros.

Palavras-chave: Escrita; Feminino; Descolonialidade; Mulher; Inês Sabino.

Abordar a escrita de autoria feminina, no século XIX, requer uma abordagem sobre o contexto o histórico em que a mulher esteve inserida – e como ele influenciou seu processo de criação literária –, a partir da escolha de temas e modos de ver a condição feminina naquele período. Nesse sentido, o presente artigo busca contribuir para os estudos que versem sobre mulher e literatura, tendo como foco a obra *Lutas do coração* (1898), da escritora baiana Inês Sabino (1853-1911), a partir da perspectiva da caracterização feminina em seu caráter heterogêneo, o que contribui para se pensar que tal autora rompeu com os pensamentos colonizadores que buscavam homogeneizar as identidades femininas em uma época baseada no patriarcalismo e na normatização da conduta feminina em padrões pré-estabelecidos.

Desse modo, faz-se necessário expor a contribuição de Inês Sabino para as letras brasileiras, a fim de que sua obra seja amplamente divulgada e conhecida. Nesse sentido, a respeito de sua produção literária, sabe-se que ela começou a escrever seus primeiros poemas aos doze anos e publicou os livros de poesia *Rosas pálidas*, *Impressões* e *Aves Libertas* em 1887, tendo lançado posteriormente outro volume de poesia e contos intitulado *Contos e lapidações*, em 1891. O único romance que se tem conhecimento dela é *Lutas do coração* (1898), além de uma coletânea de biografias *Mulheres ilustres do Brasil* (1899), que foi produzida com o intuito de valorizar grandes nomes femininos da História do Brasil. Sabino também atuou como jornalista,

¹ Graduada em Letras Vernáculas (UNEB), Mestranda em Estudos Literários (UEFS). Contato: antoniarosane@hotmail.com.




contribuindo para a *Gazeta de Notícias*, *O País*, *O tempo*, *Gazeta da Tarde*, *Jornal do Brasil* e as revistas femininas: *A mensageira* (1887-1890), *Eco das Damas* (1879-80) e *A família* (1888-89).

O romance abordado nesta pesquisa volta-se para a caracterização de três perfis femininos cujas personalidades de alguns podem ser vistas sob o viés da desobediência aos padrões sociais impostos socialmente, visto que, escapar desse processo de padronização do outro requer assumir um pensamento descolonizador, sob o ponto de vista de quem está de fora do discurso dominante. Por esse motivo, acredita-se que Inês Sabino promove uma espécie de transgressão em relação ao comportamento esperado para as mulheres na época – segunda metade do século XIX –, transpondo o discurso colonizador masculino que atribui a este sexo a condução da maioria das atividades intelectuais, escrevendo obras literárias com temáticas libertárias da condição feminina, indígena e negra.

Em se tratando de descolonialidade, Mignolo (2008) propõe uma desobediência epistêmica, isto é, a negação de qualquer tentativa de padronização das relações sociais, econômicas e subjetivas dos povos, sempre respeitando e garantindo sua independência social, epistemológica e de poder. E é nessa perspectiva que ele questiona qualquer tentativa de adequação das sociedades a modelos socioeconômicos defendidos por teorias como o neoliberalismo, que reforça o poder hegemônico do Capitalismo ou as do socialismo/comunismo, que, apesar de sua oposição frente ao capitalismo, teria, na essência, os mesmos objetivos, ou seja, a padronização às formas de organização social pelo planeta, ambas combatidas pelo corrente de pensamento descolonial do qual ele faz parte.

Nesse sentido, adotar a opção descolonial como desobediência epistêmica seria não aceitar os discursos como prontos e acabados. Não acatar a todas as imposições feitas por aqueles hegemonicamente dominadores e adquirir uma conduta mais independente em relação a tais determinações. Neste sentido, Mignolo preconiza a “Identidade em política” para contrapor com a “política de identidade”, a qual algumas categorias sociais se identificam e ao mesmo tempo se diferem umas das outras. Ser homem, branco, heterossexual “são as principais características de uma política de identidade que denota identidades tanto similares quanto opostas” (MIGNOLO, 2008, p. 289).




Desse modo, conforme se depreende de estudos a este respeito, sabe-se que o círculo literário e cultural brasileiro foi, durante muito tempo, dominado por uma política de identidade marcada por componentes do sexo masculino, heterossexuais e brancos. A partir do momento em que a mulher adentrou nesse espaço e tomou a palavra para si, consolidou uma espécie de descolonialidade do discurso dominante, na busca pelo estabelecimento de mais igualdade no âmbito literário, com o intuito de falar e ser ouvida, e não apenas ser retratada pelo olhar do dominador.

Assim, considera-se, nesta pesquisa, que a escrita literária de autoria feminina, no século XIX, provocou uma desobediência ao discurso da elite letrada masculina, que, na maioria das vezes, menosprezava a produção feminina, qualificando-a como menor, sem muita expressividade, como se fosse um simples meio de demonstração dos sentimentos daquelas que escreviam, o que fazia pensar que todas as mulheres escreviam de forma similar, numa espécie de homogeneidade identitária pregada pelos intelectuais da época. Vale ressaltar, nesse sentido, que, mesmo algumas mulheres tendo adentrado nesse contexto de escrita, o referido período foi marcado pela proibição, por grande parte das famílias, de que as mulheres recebessem instrução, e, quando isso acontecia, elas ainda necessitavam quebrar as barreiras para galgarem a produção escrita, a divulgação e obtenção de recursos através de suas obras, já que essa instrução e acesso aos meios de produção eram restringidos.

Sobre esse aspecto é que se faz necessário refletir de forma “descolonial”, para que não se pense ou aja de modo a perpetuar os modelos discursivos de identidade, criados pela política colonial, ou seja, é necessário reagir a toda e qualquer forma de dominação dos meios culturais, a fim de se construir mais igualdades nas relações entre as pessoas. Desse modo, conforme enfatiza Telles (2012), mesmo com restrições quanto ao acesso à educação e, conseqüentemente, à escrita, muitas mulheres ousaram adentrar nesse espaço de escrita dominado pelos homens, porém enfrentando grandes desafios e empecilhos impostos por eles. Isso se deu, dentre outros motivos, conforme elucida Araujo (2008, p. 48), pois os homens “temiam o crescimento intelectual feminino, pois a leitura iria conduzi-la a tão desejada libertação cultural e política”.

Em relação à superação do discurso dominante, Alves (2012) descreve como algumas escritoras começaram a burlar as restrições que lhes eram impostas quanto à produção literária brasileira nas últimas décadas do século XIX. Conforme enfatiza, elas




criaram revistas voltadas para o público feminino, publicaram em almanaques e começaram a escrever para jornais de grande circulação e, para isso, contaram com a proteção, na maioria das vezes, de seus maridos intelectuais. São exemplos de mulheres que se inseriram no meio literário as baianas Ana Ribeiro, Inês Sabino, Amélia Rodrigues e Ana Autran. As que primeiro se arriscaram nesse empreendimento pertenciam a famílias abastadas e não usavam seus nomes verdadeiros. Inês Sabino, assim como diversas outras, contribuiu para a difusão da escrita literária de autoria feminina além de se empenhar em outros assuntos como os relacionados aos indígenas e aos escravos, produzindo poemas sobre essa temática. Ela preocupava-se com a defesa dos direitos dos indivíduos oprimidos pela sociedade.

Freitas (2002), ao falar sobre a escrita feminina, aponta para essa busca de valorização da mulher na sociedade brasileira através da literatura, pois, através das palavras, ela consegue saltar do ambiente privado em que sempre viveu para ocupar seu espaço junto ao meio cultural e social, buscando estabelecer-se enquanto ser no mundo e propondo novas maneiras de pensar sua identidade. Assim, ela descreve a condição feminina frente a essa atividade: “A criação artística e, sobretudo, a literária, como élan de comunicação de sua vida privada com o público, através da palavra escrita, abre para a mulher uma fenda na muralha, revolve o estagnado cenário cultural masculino, apresenta-a a este mesmo cenário” (FREITAS, 2002, p. 121).

Desse modo, através da literatura a mulher pôde expor quem verdadeiramente era, abordar aspectos da vivência feminina a partir de sua própria voz, diferente de como era descrita pela visão masculina, quase sempre como um ser frágil e submisso. Segundo Polesso e Zinani (2010, p. 100), “nas relações de gênero, assimétricas e de dominação, o que não é masculino assume uma posição marginal”. Nesse sentido, por muito tempo a literatura escrita por mulheres caminhou pela margem, longe dos holofotes canônicos das obras escritas por homens. Nesse cenário, é de fundamental importância a crítica feminista, no sentido de valorizar e trazer à tona as produções literárias de autoria feminina deixadas à margem da literatura nacional.

Em relação a esse papel subalterno desempenhado pelas mulheres, Beauvoir (1970) retrata a ideia defendida por E. Levinas segundo a qual a mulher é o “Outro”, enquanto o homem é o “Sujeito”. A partir dessa visão, entende-se que, por muito tempo, o homem é quem detinha o poder sobre tudo enquanto a mulher sempre foi submissa,




nunca tendo gozado de plena igualdade em relação a ele. Tem-se, neste sentido, que a ideia do sexo feminino como inferior ao masculino não se deu por causas naturais, mas fora imposta pelo homem através da ideia de dominação, e é por esse motivo que se faz necessário questionar os discursos dominantes e abordar as diferenças, no intuito de dar voz aos indivíduos excluídos social e culturalmente.

Desse modo, é com o intuito de tornar tal produção artística mais conhecida e divulgada, que este estudo se propõe a tratar de Inês Sabino, uma escritora pouco conhecida pelos leitores e estudiosos de literatura, mas que possui uma importante obra a ser explorada e pesquisada. A partir do romance *Lutas do coração* (publicado 1898, mas utiliza-se aqui a edição de 1999), tal escritora, além de apresentar características femininas distintas daquelas convencionalmente abordadas pelos escritores (com personagens femininas donas de suas próprias vontades), faz uma rica descrição das paisagens cariocas (o Rio de Janeiro é o principal cenário da obra), além de traçar uma espécie de diálogo entre as personagens a respeito de suas expectativas em relação à instauração da República e à queda da Monarquia, fato que demonstra estar a escritora a par dos acontecimentos políticos da época. Sobre Inês Sabino, assim escreve Silveira:

[...] Inês Sabino promove rupturas em relação ao pensamento da época, produzindo contos, romances, artigos jornalísticos, biografias, textos memorialísticos e poemas que versam sobre temáticas controversas, problematizadoras da condição das mulheres. Seus textos demarcam um território literário feminino em um século caracterizado pelas hierarquias de gênero, numa sociedade que, mesmo experienciando novas formas de ver o mundo, em um momento de quebra de paradigmas filosóficos, sociais, políticos e estéticos, reserva às mulheres um papel subalterno, aceitando seu prestígio social, de bom grado, apenas no recôndito do lar. (SILVEIRA, 2014, p. 7).

Sobre esse aspecto, o enredo de *Lutas do coração* promove rupturas em relação à maneira como os relacionamentos amorosos eram retratados na literatura oitocentista, visto que há, nesse romance, um quarteto amoroso envolvendo as três personagens femininas (Angelina, Matilde e Ofélia) e Hermano, engenheiro civil que retorna da Europa e promove um “rebolicho” na vida dessas mulheres. Desse modo, a partir da caracterização psicológica de cada uma, o narrador apresenta ao leitor comportamentos




femininos diversos e alguns até inadequados para uma época em que não era permitido às mulheres certos tipos de conduta.

Hermano é a primeira personagem a ser apresentada no romance, e, após ele, sua prima Angelina é a primeira mulher a surgir na narrativa. Filha única do barão de Santa Júlia (algumas personagens utilizam-se de seus antigos títulos de nobreza mesmo já estando na República), Angelina é a menina virgem cuja educação é baseada nas prendas domésticas, música e catecismo. “[...] sobressaía na sua simplicidade de trajar e encantava pela reconhecida bondade angélica e singeleza do todo” (SABINO, 1999, p. 127). A típica mulher educada para o casamento. “O barão não quis que ela tivesse mais estudos pelo motivo de não gostar de mulheres eruditas” (SABINO, 1999, p. 117). Não lhe era permitido ler os livros que o pai possuía na estante, ela vivia confortavelmente no palacete de seus pais e não questionava as restrições que lhes eram impostas.

Logo após Angelina, surge em cena Matilde, a mulher casada que não se comportava como tal perante a sociedade da época. Seus pais eram ricos, a princípio sem filhos resolveram adotar um menino, Alencastro. Após certo tempo nascem Matilde e seu irmão gêmeo. Matilde e Alencastro tornam-se amigos e posteriormente casaram-se. Ela representa a mulher que possui veia artística, porém devido às conveniências sociais é impedida de seguir uma profissão, segue cantando e tocando apenas em sarais promovidos pela família ou amigos. “Vaidosa, cheia de si, enamorada da sua pessoa, da sua voz, egoísta, julgava todas as outras pessoas abaixo dos seus merecimentos” (SABINO, 1999, p. 127). Recusa a maternidade para não estragar sua beleza ou abrir mão de ir aos bailes. “Naturalmente vaidosa, pensava ter como escravos os homens que lhe beijavam as mãos” (SABINO, 1999, p. 188). Interessa-se por Hermano mais para satisfazer seu ego do que por paixão ou qualquer outro sentimento, porém tem frustradas todas as suas investidas.

Sentia [...] que um estranho domínio acima do seu brio de senhora honesta, e mesmo das conveniências, a suplantava, e ela obedecia sem consciência dos graves males que isso poderia trazer-lhe. [...] Muito à pureza, orgulhava-se da conquista, caso ele se arrebatasse ante os seus encantos (SABINO, 1999, p. 188-189).

Seu destino trágico (morte por tuberculose) reforça os resultados por ela ter infringido os códigos sociais e não ter se comportado como deveria, sendo ela uma




mulher casada e de família tradicional na sociedade carioca. Posteriormente ao surgimento de Matilde na narrativa, Ofélia é a terceira e última personagem apresentada e é a que possui mais ação na trama (com mais capítulos dedicados a ela). Antes conhecida como Antonieta, é uma mulher que se viu “obrigada” a reconstruir sua identidade devido aos acontecimentos que marcaram sua vida, como o casamento por imposição familiar e social. Oriunda de família de poucas posses foi levada a contrair matrimônio com o rico comendador Bernardes, homem bem mais velho que ela, que a abandonou grávida após contrair falência, deixando-a à mercê de credores que lhe arrancam tudo, ficando ela só, grávida e criticada pelos vizinhos que a culpam pelo abandono.

Com vergonha de voltar para a casa dos pais, ela sustenta-se com aulas de piano. Tempos depois seus pais morrem e ela conhece uma senhora inglesa e seu filho, tornando-se grandes amigos. Muda-se para a casa deles com o intuito de cuidar da senhora que se encontra doente. A criança morre tempos depois de complicação intestinal, assim como a senhora sua amiga. Fora para a Europa na companhia de Mr. Hardington, seu amigo e filho da inglesa, porém este também veio a falecer, instituindo-a sua única herdeira. Nessa ocasião ela resolve voltar ao Rio de Janeiro, porém como sabe que não será bem vista pela sociedade por ser uma mulher separada e manter relacionamento com um homem ser estar casada, resolve mudar seu nome para Ofélia e assim escapar dos julgamentos preconceituosos que certamente recairiam sobre ela.

Ofélia torna-se uma mulher culta, enigmática, que abre as portas da sua casa e a transforma num salão literário frequentado por muitos homens da alta sociedade e, raramente, por mulheres. Decide não se envolver com eles devido as suas decepções, porém após conhecer Hermano apaixona-se perdidamente e é correspondida por ele. “Não ambicionava riquezas; tinha-as. Consequentemente aspirava mais alto: queria amor, bastava-lhe o coração dele; dando-lhe o seu, saboreava fartamente a doçura desse mito que se chama felicidade humana” (SABINO, 1999, p. 177).

A princípio o engenheiro decidiu que não iria se casar, pois era muito jovem para assumir tal responsabilidade. Envolveu-se com Ofélia, da qual nutria um sentimento sincero e puro. Porém devido às pressões dos amigos e dos tios, levado pelas vantagens sociais e econômicas que o casamento iria lhe proporcionar, ele decide se casar com a prima, Angelina. Ofélia, ao saber do episódio não aceita a proposta dele de continuarem



se encontrando após o casamento. Ela termina a relação entre eles mesmo depois de descobrir-se grávida. Ele, percebendo que a perderia, implora que o aceite de volta, prometendo inclusive desfazer seu compromisso com a prima, mas ela recusa, embora dilacerada por dentro. Antes de partir para a Suíça, em sua nova viagem rumo ao encontro consigo mesma, escreve uma carta para Hermano conforme havia prometido, despedindo-se e anunciando sua gravidez:

Como é trivial e sabido, a vida compõe-se dum eterno corolário de desgostos, que principiam ao nascer e findam com a morte, tendo como base tão somente: *As lutas do coração*, que nos impõem sufocar o nosso amor, e jungir-nos ao altar do sacrifício, o que é horrível.

Prometi escrever, faço-o: do que se admirará, porém, é que neste momento sinto saltar em minhas entranhas um filho, do qual o senhor é moral arquiteto.

Ele não terá oficialmente pai; mas enfim, sua mãe há de conseguir fazê-lo venerar as virtudes que o exornam [...].

[...]


Do nosso amor criou-se uma vergôntea, no mesmo afeto morto pelas conveniências sociais; não pode haver ressurreição, porque se acha envolvido no sudário de passadas venturas, tão ternas e tão formosas!!

[...]

O nosso passado jaz sepulto nas conveniências do futuro (SABINO, 1999, p. 278-279).

Nesse excerto, percebe-se como as conveniências sociais modificam as trajetórias de vida das personagens, e, além disso, transformam as personalidades, visto que Ofélia se vê diante da mudança de seu próprio nome, altera sua conduta frente à sociedade, torna-se senhora de si a ponto de abandonar os sentimentos correspondidos por Hermano, pelo fato de ele não ter tido coragem de assumi-la perante a sociedade. A autora também destaca como os sentimentos podem tornar o homem um ser fraco, capaz de implorar pelo amor de uma mulher.

Assim, tem-se Ofélia como uma personagem que ao longo da narrativa vai ganhando expressão e adquirindo identidade, que salta de uma tríade amorosa para tornar-se peça principal do enredo. Através dela, segundo Quinlan (1999), Inês Sabino foge à caracterização do romance oitocentista pautado na mocinha que segue os padrões sociais e constitui família, para ir à busca de suas próprias convicções. Além disso, em relação à inversão de papéis na trama, quando Ofélia opta por seguir uma vida independente, descartando seu amor por saber que ele não assumiria um relacionamento



convencional com ela, Hermano torna-se um sujeito frágil e sentimental, que implora pelo amor de sua amada, mas obtém sua recusa, e ela mais uma vez vê-se levada a modificar sua trajetória em busca da autorrealização. Dessa forma, tem-se uma análise psicológica de Hermano, a qual possibilita ao leitor conhecer seus dramas e entender a razão de suas escolhas.


– Perdoe-me, querida amiga... Não posso viver sem a senhora. Eu bem sei que fui culpado, que sou um réu, mas ainda estamos em tempo... Que me importa a sociedade, desde que ela não dá paz à minha consciência e que só a senhora pode dar-ma, como já fez? Diga que me perdoa, que não me despreza. O coração da mulher é tão grande, tão magnânimo!... diga que conservou de mim uma doce lembrança; diga... diga!... (SABINO, 1999, p. 273).

Sabino faz uso da descrição psicológica das personagens a fim de retratar o estado de espírito delas nos momentos mais delicados de sua existência, como se quisesse captar suas mais profundas emoções. Nesse sentido, vê-se que os sentimentos entre as personagens, apesar de verdadeiros e recíprocos, não são capazes de resistir às normas sociais e aos papéis já determinados para suas vidas.

O jogo da fisionomia de ambos dizia mais do que as palavras; ela era o espelho das lutas do coração, medonhas, enormes; ele, deixando transparecer o amor que nutria sempre, provava que em matéria de sentimento o homem, leão, transforma-se no mais humilde cordeiro, confessando-se o mais fraco dos mortais (SABINO, 1999, p. 274).

Apesar de o leitor a princípio não aprovar a conduta de Hermano em aceitar o casamento com Angelina sem amá-la e imaginar que ele e Ofélia pudessem viver seu amor (desfecho típico das obras românticas), o próprio desenrolar da trama vai mostrando que, apesar de sua fraqueza em sucumbir-se ao matrimônio por conveniências, não havia outro comportamento esperado para tal personagem na época, visto que ele pertencia a uma família aristocrática, cujos casamentos serviam para perpetuar as riquezas e as tradições familiares.

Em vista disso, nota-se que o romance *Lutas do coração* representa duas espécies de descolonialidade dos modos de agir. A primeira delas diz respeito à própria autora, que escreve numa época em que sequer a escolarização era um direito feminino (século XIX), e a inserção no universo da literatura não era uma atividade bem vista para as



mulheres desempenharem, visto ser um ambiente dominado pelos homens intelectuais, que as julgavam incapazes para tal. A segunda descolonialidade possui relação com os assuntos abordados no romance, visto que o casamento por conveniências é tratado de forma crítica, que não leva em conta os sentimentos das pessoas envolvidas, apenas as vantagens são consideradas pelas famílias ao imporem tais atos.

A caracterização psicológica das personagens contribui para que o leitor perceba, em cada ação, como as famílias tradicionais da sociedade brasileira foram sendo construídas e como as regras da moral e dos bons costumes provocavam a infelicidade, sobretudo das mulheres, as quais serviam como moeda de troca para a perpetuação do poder entre os grupos dominantes. Assim, Inês Sabino contribui para a literatura brasileira ao abordar a temática feminina a partir da voz de uma mulher, que, vivendo numa época bastante excludente, teve a coragem de superar os diversos obstáculos impostos e construiu uma obra voltada para a emancipação feminina e busca por maior igualdade nos âmbitos sociais e culturais.


Referências

ALVES, Ivya. *Liberdade e Interdição*. Pontos de Interrogação: A produção de autoria feminina, v. 2, n. 1, p. 120-135, jan./jun. 2012.

ARAÚJO, Maria Da Conceição Pinheiro. *Tramas Femininas na Imprensa do Século XIX: Tessituras de Ignez Sabino e Délia*. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Letras Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

FREITAS, Zilda de Oliveira. *A literatura de autoria feminina*. In: FERREIRA, Sílvia Lúcia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo do (orgs.). *Imagens da mulher na cultura contemporânea*. Salvador: NEIM/UFBA, 2002.



MIGNOLO, Walter D. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. Cadernos de Letras da UFF: Dossiê: Literatura, língua e identidade, n. 324, p. 287-324, 2008.

POLESSO, Natalia Borges. ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Da margem: a mulher escritora e a história da literatura*. Métis: história & cultura, p. 99-112, 2010.

QUINLAN, Susan Canty. *Apresentação*. In: SABINO, Inês. *Lutas do coração*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.

SABINO, Inês. *Lutas do coração*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.

SILVEIRA, Sinéia Maia Teles. *Múltiplas faces femininas da tessitura literária de Inês Sabino*. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

TELLES, Norma. *Escritoras, escritas, escrituras*. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das Mulheres no Brasil*. 10. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2012.

O IMAGINÁRIO POÉTICO E A PERFORMATIVIDADE DA DANÇA EM SACIOLOGIA GOIANA DE GILBERTO MENDONÇA TELES

Cecília Menezes Gonçalves Lima (PUC Goiás)¹

Nadlla Guimarães Mota (PUC Goiás)²

Maria de Fátima Gonçalves Lima (PUC Goiás)³

Resumo: Este estudo apresenta uma reflexão sobre a performance inserida no universo imagético, no mítico e no histórico-geográfico de alguns poemas de *Saciologia Goiana* de Gilberto Mendonça Teles, considerando o desenvolvimento de competência que envolve a interface de teorias sobre a performance da dança, a poética, o imaginário e a natureza do texto poético numa abordagem comparativa. Nesse sentido, a pesquisa consiste na realização de atividades interdisciplinares a partir dos pressupostos da teoria crítica sobre o conceito de poético, de mestres performáticos e suas observações coreográficas.

Palavras-chave: Performance; Dança; Poesia; Imaginário; Saciologia Goiana.

Dança, poesia e performance

Performance é uma expressão artística, muito ligada às ações realizadas pelas artes cênicas e visuais, na qual há uma interação com o receptor da mensagem. A performance exige uma realização artística cuidadosamente elaborada. Sua maior forma de expressão é por meio de ações que reiteram uma ideia.

De acordo com Paul Zumthor (1993), a partir da ação manifestada por sons, expressões ou movimentos, identifica-se uma performance. Logo, a conexão da

¹ Pesquisadora do projeto IMAGINÁRIO, POÉTICA E PERFORMATIVIDADE que desenvolve um espaço de pesquisas com temas interligados ao universo da poética do imaginário, poesia performática e dança. cecilia.mgl@hotmail.com

² Pesquisadora do projeto IMAGINÁRIO, POÉTICA E PERFORMATIVIDADE que desenvolve um espaço de pesquisas com temas interligados ao universo da poética do imaginário, poesia performática e dança. nadllagm@hotmail.com

³ Profa. Dra. Orientadora da investigação. Possui graduação em Letras (1985) e Direito pela (PUC/GO) (1987), mestrado em Literatura Brasileira pela UFG (1992) e doutorado em Letras (Área de Teoria da Literatura) pela UNESP - São José do Rio Preto (2004) e pós-doutorado pela PUC do Rio de Janeiro (PUC/ Rio)(2009), Pós-doutorado pela PUC São Paulo (2014). É Docente do Curso de Letras da PUC Goiás, Coordenadora do Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária da PUC Goiás. Tem experiência na área de Letras e Linguagem Jurídica, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, crítica literária e teoria do texto poético. É ensaísta e autora de obras de crítica e Literatura Infante juvenil. É líder de dois Grupos de Estudos Literários. Desenvolve um estudo sobre teoria da linguagem poética e membro efetivo do GT- Teoria do texto poético (ANPOLL). É membro do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de Goiânia e pertence a várias associações culturais.

CV: <http://lattes.cnpq.br/8056641507047911> fatimma@terra.com.br

performance com o público se estreita nos sentidos humanos e interpretação individual. No processo criativo da performance, faz-se necessário o desenvolvimento de um raciocínio que busca a interação com espectador de forma direta e/ou indireta, conduzindo-o a uma mensagem.

Figura 1



No processo de criação poético são especificados dois momentos: o de intuição e o de reflexão. Para tais processos serem compreendidos pelo receptor, deve-se um esforço do sujeito criador. Edgar Allan Poe (1985) compara o funcionamento de um poema à rígida precisão de um problema matemático. O poeta necessita conhecer sua arte.

A poesia se ocupa de dois campos: o abstrato e o concreto, sendo o primeiro, parte da interpretação que envolve a imaginação, o lúdico; e o segundo, a estrutura visual e performativa. Uma de suas funções é a de pôr à mostra aquilo que, por muito simples e pequeno, se torna invisível e passa despercebido no turbilhão e na intensidade da vida comum. Por intermédio da língua e do conhecimento de sua Arte o poeta constrói a sua linguagem, o seu poema. O artista precisa apoderar-se das regras e da técnica e só depois, esquecidas, ceder à inspiração. O mesmo vale para a música, artes plásticas e a dança.

Figura 2



A poesia e a dança passam pelos processos de criação da performance, para transmitir um tema de maneira artística, contendo conceitos, ações e interação. Na poesia, a performatividade pode conter a ação sem o movimento, diferentemente da dança, a qual se utiliza da mobilidade para se aproximar e se comunicar com o espectador. A interação que é permitida pela performance se apresenta mediante esforços técnicos, os quais perpassam as inspirações, os dons e os talentos.

A dança, como espetáculo, é detentora de esforço e superação. O bailarino enfrenta desafios diários em relação ao corpo e à mente. E muitos sacrifícios se fazem necessários até o resultado final presenciado pelo espectador. São anos de treino, muitas aulas para aperfeiçoamento da técnica e do próprio corpo.

Figura 3



O fazer, o dar forma, a ação da performance dançante se entrelaça na estrutura e semiótica da poesia, como podemos observar em “Coreografia do Mito” de Gilberto Mendonça Teles, no livro *Saciologia Goiana*.

COREOGRAFIA DO MITO

1. Lorelei

Não existe no Sul o pleno acaso
da malícia dos deuses.

Há silêncio nas falas dos pajés
e murmúrios perdidos nos galpões.


Mas há também o real:

esta pronúncia,
esta festa de vinhos e de frutas
e esta forma de lua ou de sereia
cantando nas coxilhas.

2. Iemanjá

Não existe nos cerros da Bahia
nenhuma distinção de classes.

Todos
os santos se misturam na contagem
regressiva dos pátios e telhados.
Piso o barro das ruas e ouço vozes
de oradores já roucos, alagando
a noite dos barracos.
Sem nada nos ouvidos, sem os fones



da tradição agora simultânea,
vou percorrendo o litoral atrás
da turba feminil que não quer nada
nos recôncavos.
Nas folhas de um coqueiro, dependuro
O ímã de sereia.

3. Iara

Ainda existe em Goiás a adolescência
telúrica dos rios:

seus meandros,
suas lendas indígenas,
seus leitos
de pedras e piaus.

Ainda existe aquele templo bíblico
das águas e das secas,

das maleitas
e das inesgotáveis pescarias
nas luas de setembro.

Aí é onde os próprios rios
se estendem dadivosos nas bacias
que rodam nos remansos, procurando
o corpo do afogado.
E é quando a voz se cala e o corpo alado
se levanta das águas, como o dia
nascendo no sertão.

4. “Un pas de trois”

Houve um reino qualquer e três sereias
que afinavam seu canto na linguagem:
a virgem, a casada e a que passava
seus dias na janela.


E havia a forma
de sirene e silêncio,
essas metades,
renda de bilro, milongagem, força
oculta e sem governo,
latejantes
nas têmporas do mito.

A primeira voltou à sua estância,
leu Bandeira, fez versos,
desnudou-se.
E, cumprindo o ritual, como sereia,
foi banhar-se num rio de água doce.

A segunda voltou-se para o mar,
tomou banho lustral de fevereiro,
fez cirandas na areia e ouviu lendas
da lira pendurada no coqueiro.

A terceira me deu esta janela
com desenho de peixe na vidraça.
E está sempre acenando

lá do fundo
do rio que não passa.
(TELES, 2013, p.73)



O poema é dividido em quatro partes. Cada uma delas apresenta uma figura mítica. Na primeira Lorelei, sereias; na segunda, Iemanjá; na terceira, Iara; e na quarta “Un Pas de Trois”, sereias. Cada mito traduz a geografia de uma região de maneira histórica, mítica e coreográfica. Nesse sentido o texto de Gilberto Mendonça Teles exprime a dança poética e interliga por meio de uma travessia visual o Sul, o Nordeste e o Centro-Oeste do Brasil. A ação contida nesses quatro poemas se unem formando a coreografia dos mitos que é percebida, para além dos seus significados, nas suas formas.

Existe uma dança cenográfica e coreográfica nos poemas relacionados aos mitos oriundos de diversos lugares. Há uma relação da poesia com a dança, sugerindo uma coreografia do mito, como o título indica. Percebe-se uma metáfora da coreografia, da performance, da dança.

É possível constatar que existe uma coreografia presente na migração de um ponto geográfico para o outro durante a leitura. O ir e vir do interlocutor nas diversas localidades apresentadas pelo texto é o que faz com que a coreografia se desenvolva. A mente humana dá vida à coreografia que está intrínseca ao poema. A partir da interação do espectador e da compreensão das mobilidades que ocorrem, em cada poema, resulta a dança, havendo a participação direta do interlocutor na performance. Além disso, a arranjo das palavras nas estrofes com os versos, atendendo a uma disposição única e minuciosamente elaborada, propõe nova coreografia. As palavras estão dançando, e o leitor é o espectador desta performance. Com a leitura, o espetáculo ganha vida, e o movimento de cada verso apresenta forma e significado.

Está presente no poema uma analogia com a dança, quando a terminologia Un Pas de Trois é utilizada. Na linguagem coreográfica, essa expressão refere-se à uma dança que contém três bailarinos. No poema, diz respeito à três sereias, que dançam ao longo da história narrada pelo eu-lírico: a sereia Lorelei da mitologia nórdica, a Iemanjá, a sereia da Bahia e a Iara, a sereia de Goiás. As três, coreograficamente, entrelaçam o imaginário da história de seus mitos, dançando com as palavras, vivendo a transcendência do balé da poesia.

Reforçando as palavras dançantes, nos poemas de Gilberto Mendonça Teles, apresenta-se o “Mapa-Múndi”, com uma perspectiva diferente de “Coreografia dos Mitos”, entretanto sua performatividade continua presente.

MAPA-MÚNDI



Com uma proposta totalmente visual, seu poema faz uma coreografia na disposição das palavras com uma sequência óptica a partir da palavra “eu” em diversas línguas. É uma dança caleidoscópica e performática do vocábulo “eu”, que movimentase ao mudar o idioma e ao se multiplicar nos diversos espaços em um formato esférico, característico do globo terrestre. Porém, em duas dimensões, verifica-se uma forma mandálica dançante com as ligações feitas geometricamente constituindo a essência de uma unidade que é a expressão do “eu”, do espírito do Divino e da criação literária. O poema conduz o leitor para um espetáculo de signos, que encenam a multiplicidade de metáforas.

Em “Mapa-múndi” os signos transitam em várias direções. A construção do poema parte do hieróglifo (íbis) que representa o “eu”. O íbis representa um pássaro, que no Egito Antigo foi associado ao deus da sabedoria, da escritura.

A criação do texto poético, assim como a dança, é construída da excitação da individualização de uma existência solitária do poeta e do bailarino. Essa construção de

um eu particular, se torna solidária. No poeta: quando o texto se realiza com os leitores, numa solidariedade infinita. No bailarino: quando o seu eu (íbis) individual se doa a outros eus, numa dança cíclica que forma um mundo de movimentos e pluralidade de emoções.

Figura 4




Diante do exposto, os versos de Gilberto Mendonça Teles são transformados em ações, repletas de significados. Desta maneira, imaginário, poesia, performatividade e dança se encontram em um ponto congruente, permitindo uma análise que extravasa os significados das palavras. O poeta guiado por um ideal poético, movido pela perfeição das formas, penetra no mundo caótico e indecifrável das palavras, de onde, no silêncio das coisas inominadas, ele transforma o enigmático e inanimado numa epifania poética.

Referências bibliográficas

DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GOLDBERG, Roselee. A arte da performance. Trad. Jefferson Luiz Camargo. Martins Fontes, 2006



HASELBACH, Barbara. Dança, improvisação e movimento. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S.A., 1989.

OTTONI, Paulo Roberto. Visão Performativa da Linguagem. Campinas: UNICAMP, 1998.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

POE, Edgar Allan (1985) —A filosofia da composição In _____. Poemas e ensaios. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, p.101-112

TELES, Gilberto Mendonça. *Sociologia goiana*. 7. ed. Goiânia: Kelps, 2013.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

ZUNTHOR, Paul. A Letra e a Voz: A —literatura medieval. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. Performance, Recepção e Leitura. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. Introdução à poesia oral. Trad. Jerusa Pires, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte; Ed. UFMG, 2010.

O PRINCIPADO DA POESIA NO BRASIL E EM GOIÁS

Elizabeth Abreu Caldeira Brito (PUC Goiás)¹
Maria de Fátima Gonçalves Lima (PUC Goiás)²

RESUMO: A história do principado da poesia brasileira se inicia em 1907. Do primeiro: Olavo Bilac, seguiram-se: Antonio Mariano Alberto de Oliveira, Olegário Mariano Carneiro da Cunha, Guilherme de Andrade de Almeida e o atual, Paulo Lébeis Bonfim. Goiás também tem o reinado da poesia brasileira feita por goianos, que se iniciou com Joaquim Bonifácio Gomes de Siqueira e depois: Cyllenêo Marques de Araújo Valle – Léo Lynce, José Xavier de Almeida Júnior e Gilberto Mendonça Teles, o atual Príncipe dos Poetas Goianos, *ad vitam*. A proposta desse estudo é traçar o perfil histórico e literário do Principado da poesia no Brasil e em Goiás, enfatizando a força estética, a meritocracia e a literariedade dos textos poéticos desses poetas.

Palavras-chave: Poetas; Poesia; Títulos; Arte; Palavra.


O principado da poesia brasileira

O principado da poesia brasileira tem início em um concurso promovido pela Revista Fon-Fon, do Rio de Janeiro, que circulou de 1907 a 1958, onde vários intelectuais de todas as regiões, elegiam escritores / poetas, de notável reconhecimento, para receberem a honraria *ad vitam*. Ou seja: só após sua morte outro poeta é ‘empossado’.

O nome da revista, lembrando o som de uma buzina de carro, Fon-Fon!, sugere a chegada do século XX com suas mudanças e inovações, na então, capital do país: Rio de Janeiro. As novidades eram visíveis em várias áreas, quais sejam: na industrial e tecnológica: com os automóveis alcançando velocidades incríveis à época; na urbanística: construções que modernizavam a paisagem da cidade, como a construção da Avenida

¹ Mestranda em Letras pela PUC Goiás. Possui graduação em Educação Física pela Escola Superior de Educação Física do Estado de Goiás (1978) e graduação em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (1983). É Chefe de Gabinete, Sócia Titular e 2ª Vice - Presidente da Diretoria do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás. É estatutária na Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esportes. Tem experiência nas áreas de: Educação, Educação Física e Psicologia com ênfase em Educação Especial. Foi professora e coreógrafa em Dança Moderna e jazz. É escritora. Tem livros publicados em poesia e prosa. Publicou e/ou organizou 12 livros. É articulista do jornal Diário da Manhã onde mantém a página semanal, Oficina Poética, desde janeiro de 2012, dedicada à poesia e às artes plásticas. É Conselheira Presidente do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de Goiânia. É Acadêmica, dentre outras, da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás e da Academia de Letras do Brasil.

² Prof. Dr. Orientadora da mestranda.



Central pelo Prefeito Pereira Passos; na cultural e social: onde a irreverência e as mudanças de comportamentos e atitudes marcavam a época.

A Revista inovou com seus textos audaciosos, bem-humorados e irreverentes. À ela os créditos da criação e honraria ofertadas aos grandes poetas brasileiros, cujo título “*Príncipe dos Poetas*” perdura até os dias atuais.

Da publicação Cadernos de Comunicação (Série Memórias), da Prefeitura do Rio de Janeiro, sob o Título: “Fon-fon businando a modernidade”, recortamos o texto:

“O título da revista, inspirado no som de uma buzina de carro, Fon-Fon!, não poderia ser mais sugestivo para anunciar, na capital do país, a chegada do século XX com todas as suas mudanças, seja no campo industrial e tecnológico, com os automóveis alcançando velocidades incríveis para a época; seja no campo urbanístico, com ações que mudavam a paisagem da cidade, como a construção da Avenida Central pelo Prefeito Pereira Passos; seja no campo cultural e social, no qual fervilhavam a irreverência e a mudança de comportamentos. Editada pelos intelectuais Gonzaga Duque, Mario Pederneiras e Lima Campos, a Fon-Fon! surgiu no Rio no ano de 1907 e circulou até 1958. O Rio de Janeiro era o centro de uma modernidade que irradiava novidades para todo o Brasil, registrada nos textos irreverentes e bem-humorados da revista e nas ilustrações de J.Carlos, Raul Pederneiras e K.Lixto, que os acompanhavam. Seus idealizadores eram simbolistas na contra-mão do positivismo, que marcava a cultura brasileira da época. Discutiam a condição humana e se dedicavam a pesquisar novas linguagens artísticas. Álvaro Moreira, um dos seus colaboradores, escrevia suas crônicas em versos que contavam os novos costumes e a vida nos cafés cariocas. Di Cavalcanti também marcou sua presença na Fon-Fon!, criando capas que marcaram época. Sem esquecer o envolvimento da revista em campanhas como a das “sufragistas”, que defendiam o voto feminino. Para comemorar o centenário do surgimento da revista, a Fundação Casa de Rui Barbosa promoveu um encontro comemorativo, em abril de 2007. O evento inspirou os quatro artigos que publicamos neste volume dos Cadernos da Comunicação – Série Memória, escritos pelas pesquisadoras Joëlle Rouchou, Cláudia Oliveira, Monica Pimenta Velloso e Vera Lins.”

O histórico do Principado da Poesia Brasileira teve início no mesmo ano do surgimento da Revista FON-FON: 1907. À oportunidade foi eleito, por intelectuais de várias regiões, o poeta, “Ourives da Linguagem”, Olavo Bilac (1865-1918), em concurso divulgado pelo Magazine em várias partes do país. Assim o autor do poema “Via-Láctea”

se tornou o mais popular dos poetas do seu tempo. Os leitores e a crítica enalteciam e enaltecem, até os dias atuais, a poesia que canta as estrelas e que foi musicada e gravada pelo cantor da MPB, Fagner:

Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo
Perdeste o senso!” E eu vos direi, no entanto,
Que, para ouvi-las, muita vez desperto
E abro as janelas, pálido de espanto...

E conversamos toda a noite, enquanto
A via-láctea, como um pátio aberto,
Cintila. E, ao vir do sol, saudoso e em pranto,
Inda as procuro pelo céu deserto.
(...)

BILAC. O *Poesias*, 1884/1887 (1888), p. 37

O segundo eleito foi Antônio Mariano Alberto de Oliveira, também em enquete promovido pela referida Revista, em 1924. Com Bilac e Raimundo Correa, Alberto de Oliveira, formou a tríade do parnasianismo brasileiro. O poeta foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Nasceu no Rio de Janeiro em 1857. Faleceu em 1937.

O título se deve ao fato de Alberto de Oliveira ser considerado o mais parnasiano dos poetas. Sua poesia era pautada em ricas descrições e que traduziam certa visão filosófica da vida e das coisas, além de possuir poemas impecáveis, dentro das normas das poéticas de sua época. Portanto o mais ortodoxo. O poema “Vaso chinês” é um modelo do Parnasianismo Brasileiro com a célebre descrição:

Estranho mimo aquele vaso! Vi-o.
Casualmente, uma vez, de um perfumado
Contador sobre o mármore luzidio,
Entre um leque e o começo de um bordado.

Fino artista chinês, enamorado,
Nele pusera o coração doentio
Em rubras flores de um sutil lavrado,
Na tinta ardente, de um calor sombrio.
OLIVEIRA, A *Sonetos e poemas* (1886), p.83

O terceiro Príncipe dos Poetas Brasileiros foi Olegário Mariano Carneiro da Cunha (Recife, 1889 -1958). Eleito em 1938. Seu primeiro livro *Angelus* surgiu aos 22 anos, em 1911.

Sua poesia conseguiu realizar a tradução de um sincretismo parnasiano-simbolista de transição para o Modernismo. Seu texto poético chamava a atenção por

apresentar os ares novos do modernismos e conservar a proposta do formalismo parnasiano com a sinestesia do simbolismo. O poema “Paganismo” expressa com propriedade essa travessia da estética que, embora ainda radicada em alguns princípios Parnasianos e Simbolista, já prenuncia uma certa modernidade:

Sinto às vezes horror do modo diferente
Com que em louca emoção voluptuoso te espio,
Meu suave amor que tens a figura inocente
De um lírio muito branco, um lírio muito frio.

Ao meu olfato chega o perfume doentio
Do teu corpo mudado em corpo de serpente:
E através desse aspecto anêmico e sombrio
Meu desejo passeia alucinadamente.

(...)

MARIANO, O. *Angelus* (1911).

O 4º Príncipe dos Poetas Brasileiros, Guilherme de Andrade de Almeida (Campinas –SP, 1889 - 1969), em 1930 ingressou na Academia Brasileira de Letras. Foi o primeiro "Modernista" a ocupar uma cadeira naquele sodalício. Era considerado o artista do verso. Para o poeta Manuel Bandeira foi o maior em língua portuguesa. Participou ativamente na realização da Semana de Arte Moderna em 1922.

Guilherme de Almeida, o mestre e precursor do Haikai no Brasil, foi eleito pelo jornal Correio da Manhã, em 1958.

Consolo

A noite chorou
a bolha em que, sobre a folha,
o sol despertou.

Os andaimes

Na gaiola cheia
(pedreiros e carpinteiros)
o dia gorjeia.

ALMEIRA, G. *O Anjo de Sal* (1951), p. 42

O 5º e atual Príncipe dos Poetas Brasileiros é Paulo Lébeis Bomfim (São Paulo/30/09/1926). Seu primeiro livro *Antônio Triste*, de 1946, recebeu o Prêmio Olavo Bilac, concedido pela Academia Brasileira de Letras, em 1947. Bomfim é decano da Academia Paulista de Letras.

Sua poesia, vinculada à Geração de 1945, tem como um dos temas preferidos a cidade de São Paulo. Desde 1947 percorre longa e fértil caminhada no verso e na crônica, reinventando uma aliança feliz, entre dois gêneros literários que por vezes se completam. “Som Distante” elucida e sinaliza características de sua poesia como em o

SOM DISTANTE

Pela janela aberta para o céu de estrelas,
 Penetrou, pelo meu quarto adentro,
 O rumor de um corpo que é lançado ao mar!
 A eleita de meus sonhos
 Teve por última morada
 O fundo do Oceano!

Seus cabelos loiros são agora
 Mensagens da luz do sol
 No abismo das águas.
 Seu corpo, muito branco,
 Quando livrar-se da mortalha
 Que os marinheiros rudes coseram,
 Será, na imensa noite oceânica,
 Um raio de luar a percorrer abismos.

Do livro Antônio Triste, 1946
 In: BOMFIM, Paulo. Antologia poética. São Paulo: Martins,
 1962. p.40

O principado da poesia brasileira

ORDEM	POETA (NASCIMENTO E MORTE)	TÍTULO INÍCIO FIM	INDICAÇÃO OUTORGA	DURAÇÃO DO TÍTULO
1º	Olavo Bilac (1865-1918)	1907-1918	Revista Fon-Fon	11 Anos
2º	Antonio Mariano Alberto de Oliveira (1857-1937)	1924-1937	Revista Fon-Fon	13 Anos
3º	Olegário Mariano Carneiro da Cunha (1889 -1958)	1938-1958	Revista Fon-Fon	20 Anos
4º	Guilherme de Andrade de Almeida (1889 - 1969)	1958-1969	Jornal Correio da Manhã	11 Anos
5º	Paulo Lébeis Bonfim (1926)	1969- Até os dias atuais		48 Anos

O principado da poesia em Goiás

Em Goiás, a história dos Príncipes dos Poetas, se concretizou, ainda na década de 1920 por meio da seleção, indicação e escolha, entre os intelectuais da época na, então, capital do Estado, Vila Boa, atual Cidade de Goiás. O pleito era registrado e divulgado no jornal O Democrata, de Antônio Ramos Caiado, (o Totó Caiado), daquela cidade.

O primeiro goiano a ocupar o honroso título foi Joaquim Bonifácio Gomes de Siqueira (Cidade de Goiás, 1883. Bonfim, atual, Silvânia, 1923). Seu nome foi sugerido e aprovado por uma plêiade de intelectuais, para outorgar o título de Príncipe do Poetas Goianos. Por narrar, poeticamente, as belezas de seu torrão, Goiás; era chamado “Cassimiro de Abreu Goiano”.

Noites Goianas, um dos poemas mais conhecidos de Joaquim Bonifácio, se tornou um hino de louvor a Goiás. Criado na década de 1930, foi musicado por Joaquim Santana, era cantado nos saraus e tertúlias promovidos no início do século passado. Nos dias de hoje é apresentando, com todo encantamento, nos eventos culturais, cuja versão é interpretada por cantores de renome: Marcelo Barra, Maria Augusta Callado, Eli Camargo, Maria Eugênia e tantos outros. É assim:

NOITES GOIANAS

Poema musicado por Joaquim Santana

Tão meigas, tão claras, tão belas, tão puras
Por certo não há!
São noites de trovas, de beijos de juras,
As noites de cá...

Em Nice, em Lisboa, na Itália famosa
Tais noites não há...
São noites somente da pátria formosa
Do índio Goiá...

As noites goianas são claras, são lindas
Não temem rivais!
Goianos, traduzem doçuras infindas
As noites que amais...

Goianos as sonham, da pátria saudosos,
Nas terra de lá...
São noites de risos, de afetos, de gozos,
As noites de cá...

SIQUEIRA. J. *Alguns versos*; em Reedição na comemoração dos 20 anos da Ed. Kelps. Goiânia-GO; 2003, p. 38

Cyllenêo Marques de Araújo Valle – O Léo Lynce (Piracanjuba, antiga Pouso Alto, 1889 - Goiânia, 1954), anagrama que escolheu como escritor, foi o segundo Príncipe dos Poetas Goianos. Seu livro *Ontem*, publicado em 1928, marca o início do modernismo em Goiás, cujos poemas livres, imagéticos, fortes e por vezes telúricos, rompiam com a lírica tradicional, vigente da época. Até sua morte, em 1954, aos 70 anos, foi o Príncipe dos Poetas Goianos. Sua indicação foi feita pelo jurista e jornalista Gercino Monteiro e aclamada por intelectuais da época, publicada no jornal O Democrata.

O poema *No Banquete* marca sua imersão no modernismo.

NO BANQUETE.


Do alto dos seus bordados o General falou:
— Meio século, senhores, a serviço da Pátria.
Falaram depois o doutor e o magnata.
Outros mais falaram no banquete da vida nacional.

Só o roceiro miúdo não falou nada.
Porque não sabia nada.
Porque estava ausente,
Perrengando,
Indiferente,
Curvado sobre o cabo da enxada,
com o Brasil às costas.

LYNCE, Leo. *Ontem* (1928)

O terceiro príncipe da poesia produzida em Goiás, José Xavier de Almeida Júnior, nasceu na Cidade de Goiás, antiga capital do Estado de Goiás, no Palácio Conde dos Arcos, residência do governador (seu pai era, o então, governador do estado em 1902. Nasceu no Palácio como predestinado a ser um príncipe). Foi médico pela Universidade do Brasil no Rio de Janeiro. Formado, em 1926, retorna ao Estado para clinicar em várias cidades e na capital. Poeta culto, sensível e conhecedor da literatura universal, revela, na poesia, suas influências das escolas parnasianas, simbolistas e modernas.

O título de Príncipe dos Poetas Goianos foi outorgado a Xavier de Almeida, em 03 de março de 1973, por iniciativa da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás – AFLAG. O poeta foi coroado dezanove anos após o passamento de Leo Lynce. A indicação foi referendada pelas Instituições Culturais de grande representação do Estado



de Goiás, tais como Academia Goiana de Letras (AGL) e União Brasileira de Escritores – Sessão Goiás (UBE-GO).

José Xavier de Almeida Júnior foi o primeiro poeta a introduzir o Haicai em Goiás. Cantando sua aldeia, que tanto amou, reverencia o nosso Rio Araguaia no poema do mesmo nome:

ARAGUAIA

Plácido curso de água verde-clara,
Mar sem ondas e rio sem cachoeiras,
Quem seus matizes trêmulos pintara,
Do sol às lentas luzes derradeiras?

Se do leito surgisse alguma iara,
Lascivo o gesto e as formas feiticeiras,
Quem sabe, aos seus encantos se entregara
O índio que busca as ermas ribanceiras?

Dança a ubá sobre a tona, leve e esguia.
O índio, de pé na proa, o arco distende
E sonda o fundo com a mirada fria.

A emoção de ferir um peixe enorme
Sacode o corpo todo ao brônzeo duende.
E a noite desce... e o grande rio dorme.

JÚNIOR. A. *A Canção do Planalto* (1942), p. 84

O quarto poeta goiano, a receber o honroso título, foi o escritor que se vestiu de Luiz Vaz de Camões para falar de sua ‘aldeia’: o Estado de Goiás.

O poeta-crítico Gilberto Mendonça Teles (Bela Vista de Goiás, 1931) percorre todo o mundo, em palestras, cursos, encontros, etc. Reside, há muito, aqui na cidade do Rio de Janeiro, mas sua alma se aquieta e encontra guarida nos ermos goianos.

Gilberto Mendonça Teles é um dos maiores expoentes da literatura brasileira. No Livro *Saciologia Goiana*, o poeta demonstra todo seu lírico afeto por Goiás. São vários poemas que percorrem as veias e artérias goianas, na geografia que transforma o nosso estado num tapete de verbos e versos no canto equilibrado, racional e poético, que só ao artista é capaz de produzir. Vejamos em “*Lira Goiana*” onde Gilberto se faz fragmento, margem, fronteira, localidades, fauna, flora, caminhos e hidrografia para derramar-se nos limites goianos:

LIRA GOIANA

Repartam meu corpo pelos rios de Goiás:
a mão esquerda acariciando as águas do Araguaia,
a direita desenhando os rumos do Paranaíba,
os pés brincando nas águas do Aporé e do Verdão,
a cabeça na junção de Araguaia e Tocantins
(quero governar daí as artimanhas e latifúndios),
os joelhos no Rio dos Bois e no Caiapó,
o sexo bem enterrado na lama do Meia-Ponte,
Mas deixem minha alma no Rio das Almas,
deixem meu coração batendo no Rio Turvo,
deixem minha língua nas areias do Corumbá
os meus olhos secando nalguma lagoa
para a alegria dos bares, dos lobos
e das piranhas traidoras.
Ah! Deixem também meu cachimbo fumegando
nos borrifos de luz da Cachoeira Dourada:
quero ser como um instante de arco-íris
nos olhos das mulheres de Goiás.

Hora Aberta (2004) p. 247

Professor –crítico– poeta Gilberto Mendonça Teles será o Príncipe dos Poetas Goianos *ad vitam*, ou seja, enquanto vida tiver. Que ele esteja por muito tempo em todos os lugares onde habita sua verve poética, especialmente na geografia goiana e nos corações dos goianos que aplaudem seu sucesso universal e acalentam seu nome no berço, que se sente esplêndido, por ter embalado seu ilustre filho - o Príncipe Gilberto Mendonça Teles.

GOIÁS

Só te vejo Goiás, quando me afasto
e, nas pontas dos pés, meio de banda,
jogo o perfil do tempo sobre o rastro
desse quarto-minguante na varanda.

(...)

E, quanto mais te busco e mais me esforço,
de longe é que te vejo, em filigrana,
no clichê de algum livro ou no remorso
de uma extinta pureza drummondiana.

Só te vejo, Goiás, quando carrego
as tintas no teu mapa e, como um Jó,
um tanto encabulado e meio cego,
vou-me jogando em verso, em nome, em GO.

O principado da poesia em Goiás

ORDEM	POETA (NASCIMENTO E MORTE)	TÍTULO INÍCIO-FIM	INDICAÇÃO/ OUTORNA	DURAÇÃO DO TÍTULO
1º	Joaquim Bonifácio Gomes de Siqueira (1883-1923)	+/- 1920 1923	Indicação e aprovação de intelectuais. Divulgação no Jornal O Democrata	03 Anos (Provavelmente)
2º	Cyllenêo Marques de Araújo Valle – O Léo Lynce (1889 - 1954)	1924 1954	Jurista e jornalista Gercino Monteiro Guimarães. Indicação e aprovação de intelectuais. Publicação no Jornal O Democrata	30 Anos
3º	José Xavier de Almeida Júnior (1902 - 1979)	1973 1979	Pela Academia feminina de Letras e Artes de Goiás com apoio das Instituições Culturais	06 Anos
4º	Gilberto Mendonça Teles (1931)	De 1979 até os dias atuais	Pela Academia feminina de Letras e Artes de Goiás com apoio das Instituições Culturais	38 Anos (Em vigência)

Todos os poetas classificados de Príncipes, cada um, em seu tempo, estilo literário e vivência poética, corroboram o ensaio de Giorgio Agambem (2009) sobre o que é contemporâneo:


...o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo. (p.62)

O poeta - o contemporâneo - deve manter fixo o olhar no seu tempo. (...) Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.

AGAMBEM, 2009, p. 62/64

Nesse sentido, a poesia tem o poder de ser uma criação auto suficiente, com uma contemporaneidade sempre presente, plurissignificativa, fruto de uma existência solitária e solidária que, de sua individualidade e de seu intimismo, derrama raios de luzes poéticas, clareando a escuridão.

O artista da palavra expõe seu conhecimento a respeito da vida com a gratuidade própria da obra literária. A arte da palavra constitui sua matéria de luta, seu arco, sua defesa por um mundo melhor e, ao mesmo tempo, sua Lira, sua emoção,



seu êxtase, seu delírio e seu prazer, organizado em linguagem. E, como expõe Otávio Paz, em sua obra “O Arco e a Lira” (1982):

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 maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. (p.16)

O poeta é um homem que sente a vida com mais intensidade, é ao mesmo tempo, sonhador e racional; ao mesmo tempo, chora e denuncia. O profeta tem o dom de prever, a coragem de censurar, de denunciar a tempo os infortúnios e as catástrofes. O poeta censura os erros passados e presentes. O profeta prevê o futuro. Ambos lutam por um amanhã melhor, cada um ao seu modo.

A palavra é a arma do poeta. Ele forma, nas páginas da vida, a sua construção imaginária, dentro da linguagem. Com habilidade, delineia a sintaxe invisível da poesia e, deixa para o leitor, suas imagens limpas, com significação pluriforme, rica e eterna. O poema surge pelas ondas das metáforas, do ritmo, dos versos que guardam os segredos das palavras, do poeta e da poesia, que se torna eterna à medida que esconde os segredos da linguagem. O poeta à medida que penetra, senhor de si, no reino das palavras, ilumina a escuridão que habita o homem, por intermédio do seu Verbo e de seu sentimento do mundo: da melhor forma possível, como se fosse o senhor da Palavra, o Príncipe da Linguagem Poética.

Diante do exposto, os Príncipes da poesia deixam como legado, o preceito clássico da Aretê (a Αρετή dos gregos): “*fazer o melhor que se pode...*”. Demonstram que o ato criador é duplo: intuição e reflexão. E que a criação poética é mais que inspiração: é transpiração. Seguiram e seguem o princípio defendido por Edgar Allan Poe: “nenhum ponto de composição se refere ao acaso ou à intuição, o trabalho caminhou passo a passo até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático”.

Gilberto Mendonça Teles defende que a Poesia (com P maiúsculo) é uma linguagem especial, encantatória e lúdica. É também abstrata na sua essência e concreta na estrutura artística do poema. Uma de suas funções é trazer à lume o sentimento que,

por muito simples (às vezes) e/ou pequeno, se torna invisível e insensível, a muitos, diante do turbilhão, da intensidade e das exigências do cotidiano.

Por intermédio da língua e do conhecimento de sua arte, o poeta constrói sua linguagem no poema. A arte poética dos Príncipes dos Poetas está inserida na categoria da poesia, com P maiúsculo: aquela que possui uma linguagem especial, encantatória, lúdica e, que é, antes de tudo, prazer, que traz sobressalto do pasmar o momento e nos ensina a pensar o que é pensar.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio Agamben. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Argos. Chapecó, 2009.
- AFLAG. Anuário 1973/1974. Goiânia: Ed. Lider, 1974.
- ALMEIDA, Guilherme de. *O Anjo de Sal*, 1ª edição. São Paulo: Edições Alarico, 1951.
- BILAC, Olavo. *Obra reunida*. Org. e introd. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- BOMFIM, Lébeis. *Antônio Triste*, 1946. . In. BOMFIM, Paulo Lébeis. *Antologia poética*. São Paulo: Martins, 1962. p.40.
- BONIFÁCIO, Joaquim. *Alguns versos*; Ed. Kelps. Goiânia; 2003.
- LYNCE. Leo. *Ontem*. São Paulo. SP: Ed. Revista dos Tribunais, 1928.
- MARIANO, Olegário. *Castelos de Areia. Poemas de Olegário Marianno*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1923.
- OLIVEIRA, Alberto. Sonetos e poemas, 1886. In. Alberto de Oliveira: Poesias Completas (Org. Marco Aurélio Mello Reis), Núcleo Editorial UERJ, 1978.
- PAZ, Octávio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- TELES. Gilberto Mendonça. *Hora Aberta*. 4ª Ed. dos Poemas Reunidos. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2003.
- _____. *Estudos Goianos. A poesia em Goiás (estudo/antologia)*. 2. Ed. rev. Goiânia, Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1983.
- _____. *Goiás e Literatura*. Goiânia: Editora E.T.G, 1964.

FEITURAS FEMININAS: MEMÓRIAS E IDENTIDADES NAS NARRATIVAS DE GUIMARÃES ROSA E DE MIA COUTO

Ivani Maria Pereira¹

Resumo: Esta comunicação propõe observar as questões relativas à construção, ou melhor, às construções narrativo-poéticas das protagonistas nas tramas dos escritores Guimarães Rosa e Mia Couto, cujas obras em muitos aspectos se aproximam. Foram escolhidos dois contos, "Esses Lopes" e "A saia almarrotada", este da obra *O Fio das Missangas*, de Mia Couto, e aquele da obra *Tutameia*, de Guimarães Rosa; neles, especificamente, conteúdos relevantes e solícitos de um trabalho analítico e consciencioso para várias áreas de estudo, especialmente, para a literatura, como Memórias e Identidades serão estudados. Portanto, tem-se como *corpus* desta pesquisa os olhares lançados sobre a performance das personagens principais em uma perspectiva cultural.

Palavras-chave: Conto narrativo-poético; Guimarães Rosa e Mia Couto; Identidades e Memórias; personagens femininas.

As estórias

Antes de iniciar a discussão teórica e analítica, é interessante e fundamental para a proposta deste trabalho uma breve "contação" do enredo das narrativas. O primeiro é o conto "Esses Lopes" inserido na coletânea *Tutameia* do escritor Guimarães Rosa, publicada em 1967; e o segundo, "A saia almarrotada", um dos 29 contos da obra *O fio das Missangas* do escritor moçambicano Mia Couto, publicada em 2003.

Em "Esses Lopes", a estória é de Flausina que, ainda menor de idade, foi praticamente raptada pelos Lopes, e obrigada a viver na companhia deles. Os homens da família Lopes - rudes, machistas e violentos - eram forasteiros que se apoderaram da região onde a menina - inocente e sonhadora - vivia com a família. Depois do casamento com Zé, um dos Lopes, a garota passa a viver sob o cabresto dele, mas consegue, servindo-se de artimanhas, livrar-se do primeiro marido.

A partir desse momento, Flausina passa a ser alvo de disputas do irmão e tio do falecido marido, e destes também consegue se livrar, com estratégias muito bem arquitetadas, principalmente, sob o ponto de vista narrativo-poético do autor. Após a morte dos Lopes, tio e cunhado, um outro homem da família, mais velho, força Flausina a um novo matrimônio. E, mais uma vez, ela consegue acabar com a opressão dos Lopes.

¹ Doutoranda pelo programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia. Contato: ivanimp8@hotmail.com

Até mesmo os três filhos, frutos dos relacionamentos com os Lopes, Flausina afasta de sua presença. O desfecho é a "renegação" da protagonista com relação a todos os Lopes e a expectativa de outros filhos com um homem, desta vez, escolhido por ela.

Em "A saia almarrotada", a narradora protagonista apresenta sua condição de mulher reprimida, castrada, criada em uma vila, onde as outras mulheres podiam sonhar amores e vestidos, enquanto a ela ensinaram somente a vergonha. O pai e o tio ficaram responsáveis por sua pudica criação - única menina entre a filharada -, pois quando ela nasceu a mãe se calou. Chamada apenas de miúda, nem nome a vida lhe proporcionou, vivendo de migalhas e restos.

Obediente ao pai, vivia a protagonista à espera de um homem "aprincesado". Mesmo quando ganhou um vestido de presente do tio não pôde vesti-lo como faziam as outras mulheres, pois o pai ordenou queimá-lo. Ela não o queimou, enterrou-o, mas sentiu-se queimada, ardendo em chamas, tocada pelo calor incandescente das mãos do homem que viria libertá-la, mas que veio tarde.

No desfecho, mesmo com o pai já morto, ela ainda o obedecia, guardando-se casta. Ela desenterra o vestido e o veste, contudo, ela o arranca e vai ao quintal em direção à fogueira, como foi a vontade do pai, mas ainda com pensamentos teimosos de um homem a contemplá-la, chorando sobre as chamas.

As configurações femininas

Os resultados de criação e de estruturação dos elementos narrativos nos contos "Esses Lopes" e "A saia almarrotada" demonstram, inegavelmente, a utilização de uma diversidade de recursos de composição muito bem elaborados e, mais do que isso, entrelaçados de forma bastante harmônica.

A correlação dos elementos composicionais é tão coadunada que a tarefa de analisar as partes nesses contos é muito complexa, hajam vista as dificuldades de reconhecer, descrever e, sobretudo, orientar-se coerentemente pelas possibilidades interpretativas dos artifícios narrativos empreendidos. Nesse sentido, de antemão, deve-se ressaltar a pretensão labiríntica, mas comprometida com a qualidade das narrativas, de discutir a composição das protagonistas femininas dos contos em uma perspectiva cultural.

Ademais, vale enfatizar que a proposta é percorrer uma trajetória de análise de forma paralela, embora não falte ciência da singularidade de cada personagem, na qual

os pontos possíveis de aproximação na construção narrativa das protagonistas serão evidenciados e refletidos.

As personagens Flausina e Miúda² são também narradoras, isto é, elas contam suas histórias, já sintetizadas neste trabalho, a partir do ponto de vista de cada uma delas. Assim, os leitores têm acesso às informações de uma única fonte. Contudo, isso parece não ser obstáculo, visto que ambas as narrativas prendem a atenção dos leitores de uma maneira fluida.

Desse modo, não há uma preocupação, pelo menos de início, de contestar as experiências compartilhadas. Ao contrário, há uma possibilidade maior de cumplicidade por parte dos leitores, ou seja, de identificação. O recurso cênico, por exemplo, garante que as protagonistas e o público estabeleçam uma relação de coparticipação.

Desde o início dos contos percebe-se que Flausina e Miúda narram como um desabafo, um grito, ou seja, querem ser ouvidas. As estratégias de apresentação são muito importantes para obter esse efeito. No caso do conto "Esses Lopes", as letras maiúsculas: "MÁ GENTE, DE MÁ PAZ" destacam os sentimentos que ressoam e apelam para necessidade da protagonista de falar e, assumidamente, ela quer ter voz: "Quero falar alto".

Nessa mesma perspectiva, no conto "A saia almarrotada", a epígrafe, que evidentemente realiza no conto muitos efeitos, apresenta a narrativa, assumindo a expressão de sentimentos que apelam por atenção: "O estar morto é uma mentira. O morto apenas não sabe parecer vivo. Quando eu morrer, quero ficar morta" (confissão da mulher incendiada). Com uma carga de significação impactante, a epígrafe é uma confissão, ou seja, sentimentos estão sendo revelados.

Sob essa ótica, há evidências de busca por liberdade nas duas situações, e narrar transforma-se em um meio para alcançar esse objetivo. Assim, os leitores assumem o papel de agentes, na medida em que a condição de receptores é insuficiente para os projetos narrativos, pois a dramatização efetiva-se a partir do momento da interação entre "atores" e "espectadores", em outras palavras, a performance só têm sentido quando mais do que assistida, ela envolve o leitor.

Desse modo, o narrar das personagens ganha uma nuance dramática. Isso é muito importante para as duas narrativas que se dedicam à figura feminina. Entretanto,

² A personagem não tem nome, porém deixa evidente ser chamada por Miúda pelos seus familiares. Neste trabalho, adotaremos também esse tratamento.

utilizando-se de recursos que não apenas suscitam um debate da questão, mas oferecem ao leitor a oportunidade de, em alguma medida, experimentar as vivências, isto é, as histórias dessas mulheres aprisionadas por várias razões, especialmente, pelas condições impostas culturalmente.

Nesse ponto, pode-se, então, pensar os elementos que circundam as personagens femininas no que tange às reflexões acerca das questões relativas à cultura. Como esses aspectos, nos contos, são construídos a partir da auto-imagem das próprias protagonistas é bastante pertinente pesquisar a respeito das ideias de identidades e, por extensão, de memórias.

Cada vez que o encontro com a identidade ocorre no ponto em que algo extrapola o enquadramento da imagem, ele escapa à vista, esvazia o eu como lugar da identidade e da autonomia e - o que é mais importante - deixa um rastro resistente, uma mancha diante de um problema ontológico do ser, mas de uma estratégia discursiva do momento da interrogação, um momento em que a demanda pela identificação torna-se, primeiramente, uma reação a outras questões de significação e desejo, cultura e política (BHABHA, 1998, p 843/84).

A visão de identidade discutida por Homi Bhabha e outros autores colaboram para reforçar a escolha de considerar os conceitos no plural tanto de identidades quanto de memórias, pois o ponto de análise é difuso e, por sua vez, não permite uma visão única e totalitária. Dessa forma, perceber a identificação do leitor já mencionada passa, necessariamente, por várias circunstâncias de significação, as quais envolvem, com certeza, questões culturais.

As marcas de pertença a uma região com tradições arraigadas é, por exemplo, indícios de que das identidades de Flausina e Miúda muito se refletem características e comportamentos provincianos resultantes da forma de viver das pessoas de seus convívios, especialmente, de suas famílias. Elas deixaram rastros significativos, por isso, não se apagaram das suas memórias a auto-imagem de moças recatadas, inocentes e sonhadoras.

A maior prenda que há é ser virgem. [...] Mocinha fiquei sem da inocência me destruir, tirava junto cantigas de roda e modinhas de sentimento. Eu queria me chamar Maria Miss, reproveo meu nome de Flausina [...] Aos pedacinhos me alembro . Mal com dilato para chorar, eu queria enxoval, ao menos, feito as outras, ilusão de noivado. Tive algum? Cortesias nem igrejas (ROSA, 1994, p 563).

Na minha vila, a única vila do mundo, as Mulheres sonhavam com vestidos novos para saírem. Para serem abraçadas pela felicidade. A mim, quando me deram a saia de rodar, eu me tranquei em casa. [...] Única menina entre a filharada, fui educada por meu pai e meu tio. Eles me quiseram casta e guardada. [...] Na lágrima flutuava a carícia desse homem que viria. Esse aprincesado me iria surpreender (Couto, 2009, p 29).

Os trechos, entre outras questões, evidenciam com muita clareza o desejo das personagens pelo casamento, propósito natural para as mulheres daquela cultura. Em decorrência disso, as identidades de mulheres vividas e maduras no momento narrativo, mesmo depois da vida as levarem por caminhos de sofrimento, guardam as recordações de ingenuidade, ilusão e busca pelo homem amado.

Essas figuras femininas desenhadas nas narrativas com contornos identitários tornam-se mais atrativas na medida em que marcam um espaço e um tempo experimentados e, no momento narrativo, revividos pela memória. Daí, "um acontecimento vivido é finito, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois" (BENJAMIN, 1994, p 37).

Assim, o leitor tem a possibilidade de entrar no jogo narrativo, desvendando e, ao mesmo tempo, seguro de que é impossível conhecer plenamente o passado, o presente e o futuro das protagonistas. Imerso ao movimento da forma de narrar, das técnicas e recursos, ele percebe a representação da imagem feminina, pois a identidade e a memória se complementam como material para os autores utilizarem na escrita como resgate, e capazes de transformar uma experiência pessoal em coletiva.

Os recortes dos contos já citados podem ainda exemplificar questões que partem nas narrativas de condições particulares das personagens e podem se polemizarem de forma generalizada, como a ideia de classe social. Ambas as protagonistas evidenciam condições financeiras desfavoráveis como fatores determinantes para ações narradas. A infância pobre destacada pelas narradoras transpassa a ideia de experiência individual e culmina no que muitos estudiosos entendem por experiência coletiva.

Por esse viés, pode-se discutir sobre os conceitos de memória individual e coletiva que, indubitavelmente, são denominações complexas cujas fronteiras, isto é, um plano intermediário entre as duas sofrem variações de acordo com o grau de reciprocidade (RICOEUR, 2007, p 141). Assim, refletir sobre o percurso entre as

experiências contadas pelas protagonistas de forma particular até a recepção dessas práxis de forma global é muito válido para perceber as potencialidades artísticas e de repercussão dos contos.

Não existe, entre os dois polos da memória individual e da memória coletiva, um plano intermediário de referência no qual se operam concretamente as trocas entre a memória viva das pessoas individuais e a memória pública das comunidades às quais pertencemos? Esse plano é o da relação com os próximos, a quem temos o direito de atribuir uma memória de um tipo distinto. Os próximos, essas pessoas que contam para nós e para os quais contamos, estão situados numa faixa de variação nas modalidades ativas e passivas dos jogos de distanciamento e de aproximação que, fazem da proximidade uma relação dinâmica constantemente em movimento; torna-se próximo, sentir-se próximo. Assim, a proximidade seria réplica da amizade, dessa *philia*, celebrada pelos Antigos, a meio caminho entre o indivíduo solitário e o cidadão definido pela sua contribuição à *politeia*, à vida e à ação da polis. Do mesmo modo, os próximos estão a meio caminho entre o si e o se (apassivador) para o qual derivam as relações de contemporaneidade descritas por Alfred Schutz. Os próximos são outros próximos, outros privilegiados (RICOEUR, 2007, p 141).

De fato, para a compreensão mínima dos conceitos de memória individual e de memória coletiva é necessário estudar e confrontar as pesquisas de alguns estudiosos que se dedicaram e dedicam ao tema. Contudo, para as intenções deste trabalho, as ideias de Ricoeur, que na obra *A memória, A história, O esquecimento* defende um trabalho cujo processo de estudo e de retórica é muito consistente, são importantes para perceber como a relação dinâmica promovida pelas narrativas favorece uma aproximação entre quem conta e quem "ouve" as histórias.

Essa memória compartilhada de forma correspondente acentua o valor de pertencimento a uma comunidade, sociedade, condição, o qual faz com que a vida das personagens transformem-se em caricaturas do papel feminino na sociedade de cultura local e até mesmo de cultura global. Com isso, as experiências de Flausina e de Miúda repercutem em várias possibilidades de debates de questões sociais, como cultura patriarcal, desigualdade de gênero, sexualidade, violência.

As relações identitárias e de memórias nas construções de Rosa e Couto se revestem de mais mestria com a utilização de elementos poéticos nas narrativas, "à memória que repete, opõe-se a memória que imagina" (RICOEUR, 2007, p 44). As

imagens necessárias para recorrer ao passado, no caso das recordações elaboradas de forma muito poética nos contos, são intensificadas e revelam um universo que encanta.

Que em meu corpo ele não mexa fácil. Mas que, por bem de mim, me venham filhos, outros, modernos e acomodados. Quero o bom-bocado que não fiz, quero gente sensível. De que me adianta estar remediada e entendida, se não dou conta de questão das saudades? Eu, um dia fui já muito menininha... Todo o mundo vive para ter alguma serventia. Lopes, não! – desses me arrenego (ROSA, 1994, p 565).

O calor faz parar o mundo. E me faz encalhar no eterno sofá da sala enquanto a minha mão vai alisando o vestido em vagarosa despedida. Em gesto arrastado como se o meu braço atravessasse outra vez a mesa da família. E me solto do vestido. Atravesso o quintal em direcção à fogueira. Algum homem me visse, a lágrima tombando com o vestido sobre as chamas: meu coração, de pois de tudo, ainda teimava? (COUTO, 2009, p 32).

Os contos servem-se de poesia do início ao fim, mas como exemplificação os últimos parágrafos de cada narrativa são bem expressivos para perceber as questões de identidades e de memórias aguçadas por uma composição altamente poetizada. As mulheres em um presente narrativo não podem se desvencilhar do processo de formação de suas identidades nem tampouco de suas memórias, sentimentos.

Nesse sentido, a estruturação literária dos contos em análise, inseridos em uma perspectiva composicional que para estudiosos como, Ángel Rama são exemplos de composição com procedimentos transculturadores³ colaboram para os efeitos estéticos e, conseqüentemente, para a força narrativa, a qual prolonga a voz de quem narra ainda de forma mais rica e interior em um processo de construção e/ou desconstrução, e de não destruição de identidade.

O romance regional [...] tem diante de si o leque de recursos de vanguarda, que inicialmente puderam ser absorvidos pela poesia e logo depois fecundaram a narrativa realista crítica e praticamente engendraram a narrativa cosmopolita, em particular sua vertente fantástica. Dotaram-nas de uma destreza imaginativa, uma percepção inquieta da realidade e uma impregnação emocional muito maiores, embora também tenham lhe imprimido uma visão de mundo fraturada (RAMA, 2001, p 269).

³ Cf.: RAMA, Ángel. *Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

Obviamente os textos de Rosa e Couto não são exemplos fechados dos procedimentos analisados por Ángel Rama e, muito menos, pode-se, sem uma argumentação analítica e teórica mais específica, denominá-los contos regionais, mas pretende-se com essa citação a possibilidade de refletir um pouco mais profundamente sobre o processo muito complexo e bem elaborado dos autores, os quais utilizam-se de recursos narrativo-poéticos que resultam em uma destreza imaginativa.

Nos desfechos dos dois contos é possível apreender uma percepção inquieta da realidade e uma carga emocional muito maiores do que em outras narrativas compostas por elementos narrativos mais comuns como destaca a citação. Isso se deve a um modelo narrativo que, entre tantos procedimentos primorosos, ou melhor, intensamente artísticos, contempla a poesia.

Para pensar também no perfil feminino, os desfechos são poeticamente reveladores de características muito peculiares ao gênero, como por exemplo, a sensibilidade, pela qual as protagonistas revelam seus sentimentos mais íntimos, os desejos. Tanto Flausina quanto Miúda transcendem em suas falas a busca por vivências emotivas, evidenciando uma matéria importantíssima para compor as identidades e as memórias de cada indivíduo.

Considerações finais

As noções de memórias e de identidades são complexas, mas colaboram, certamente, para melhor compreensão de situações, sejam elas das ações diárias sejam elas dos conteúdos literários, ficcionais. Sendo que vale lembrar a estreita relação entre ambas e, mais do que isso, do grande potencial da literatura para perceber e revelar detalhes do comportamento individual e da convivência social.

Por isso, ficou claro que a concepção de cultura é imprescindível quando se quer justamente refletir sobre os fatos narrados, como as estórias engenhadas por Guimarães Rosa e Mia Couto em um perspectiva indissociável com os aspectos de rememorações e de construção de identidades, sobretudo, de perfis. Com efeito, essas combinações fizeram com que a figura da mulher, ou melhor, as configurações femininas alcançassem, nos contos, muitas possibilidades de realização interpretativas e artísticas.

Ademais, não se pode deixar de após a leitura dessas narrativas (re)pensar a condição da mulher na comunidade, na sociedade, ou seja, o seu lugar e tudo que

envolva suas identidades e sua história. Por isso, as ideias de memória individual e memória coletiva são tão relevantes para esse tipo de análise.

As histórias de Flausina e de Miúda partem do nível particular para uma consciência cultural em um jogo narrativo que não lida simplesmente com o debate de temáticas sociais, extrapola para a interação entre texto e contexto. Utiliza-se ainda de elementos composicionais eficientes para o deleite, para vivificar a imaginação e experimentar as histórias de uma forma muito singular a cada leitor.

Portanto, cabe falar que os contos "Esses Lopes" e "A saia almarrotada" se encontram em alguns pontos e, de forma muito marcante, se comunicam no reconhecimento de uma feitura artística, a qual se pode, sem titubear, denominar de prosa poética. As personagens narram como se fizessem tudo que é preciso para fascinar.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica; arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

COUTO, Mia. *O fio das Missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

RICOEUR, Paul. *A Memória, A História, O Esquecimento*. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RAMA, Ángel. *Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ROSA, Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

O IMAGINÁRIO E A ECOFIÇÃO EM *EPOPÉIA DOS SERTÕES* DE WILIAM AGEL DE MELO

Jussara Moema Ramos de Oliveira (PUC Goiás)¹
Maria de Fátima Gonçalves Lima (PUC Goiás)²

RESUMO: Este artigo desenvolve uma reflexão sobre o Imaginário e a Ecoficção em *Epopéia dos Sertões* de Wiliam Agel de Melo e o ambiente mitopoético expressivo na obra, uma vez que o autor assinala o espaço do cerrado goiano, como matéria de arte e reflexão sobre a cultura, o povo de Goiás, as lendas, a linguagem e, de maneira especial, a fauna e a flora dos ermos goianos.

Palavras-chave: Literatura; Eco ficção; Cerrado; Cultura; Imaginário.


O Imaginário de Wiliam Agel de Melo

Epopéia dos Sertões, romance do goiano Wiliam Agel de Melo, é uma obra inserida dentro da poética do imaginário, uma vez que o autor assinala o espaço do cerrado goiano como matéria de arte, reflexão e imaginação sobre a cultura de um povo, as lendas, os mitos, a linguagem e, de maneira especial, a fauna e a flora dos ermos goianos, com seus caminhos e descaminhos.

A imaginação que move a criação do romance, traça uma narrativa permeada pelas imagens e pelo pensamento que se espaça em devaneio, onde o homem interage com suas angústias, seus campos psíquicos, se extasia, reflete, e se encontra com o seu

¹ Graduada em História (PUC-GO), Mestranda em Letras e Crítica Literária (PUC-GO). Contato: jussara.oliveira@seduc.go.gov.br.

² Profa. Dra. Orientadora. Possui graduação em Letras (1985) e Direito pela (PUC/GO) (1987), mestrado em Literatura Brasileira pela UFG (1992) e doutorado em Letras (Área de Teoria da Literatura) pela UNESP - São José do Rio Preto (2004) e pós-doutorado pela PUC do Rio de Janeiro (PUC/ Rio)(2009), Pós-doutorado pela PUC São Paulo (2014). É Docente do Curso de Letras da PUC Goiás, Coordenadora do Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária da PUC Goiás. Tem experiência na área de Letras e Linguagem Jurídica, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, crítica literária e teoria do texto poético. É ensaísta e autora de obras de crítica e Literatura Infante juvenil. É líder de dois Grupos de Estudos Literários. Desenvolve um estudo sobre teoria da linguagem poética e membro efetivo do GT- Teoria do texto poético (ANPOLL). É membro do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de Goiânia e pertence a várias associações culturais. CV: http://lattes.cnpq.br/8056641507047911_fatimma@terra.com.br



eu existencial. “A imaginação é a capacidade de deformar a imagem fornecidas pela percepção, ela é, sobretudo, a faculdade de nos libertar das imagens primeiras, de mudar as imagens”. (PITTA, 2005, p. 44)

Epopéia dos Sertões desenvolve a composição de um cenário imaginário, portanto mítico, que transfigura Catalão, uma cidade real, do interior de Goiás. Esse espaço goiano, segundo a história das entradas e bandeiras que vieram para as terras goianas, foi criado num território descoberto em 1722, pelos bandeirantes. As crônicas, de então, relatam, que o nome da cidade é uma homenagem ao espanhol Catalão, que doou terras da sua fazenda à Madre de Deus. Estudos apontam que:

Em 1828, este povoado contava com 5 (cinco) casas de telhas e 20 (vinte) ranchos de capim, já em 1833, o arraial é elevado à categoria de Vila, separando-se da Comarca de Santa Cruz. No período compreendido entre 1736 a 1835, pouco se sabe a respeito de Catalão, a não ser a existência de um pouso de Bandeirantes e da Fazenda do espanhol O CATALÃO, presumindo assim que a atividade humana era quase inexistente. “Ache Tudo e Região”³


http://www.achetudoeregiao.com.br/go/historia_de_catalao_go.htm

Catalão é conhecida como a cidade que tudo se resolvia com a violência do fogo, dos chumbos, balas dos bandos azendeiros bravos. “ Insultos grave era pago com a morte. Catalão da guerra, que fazia tremer” (p. 23/ 24). Nesse sentido, nesse lugar, o conceito de honra tinha a força de um dogma e o insulto grave era pago com a morte.

O romance apresenta a história de Rolando. A narrativa se desenvolve em três momentos, que correspondem às três fases da vida do personagem: a infância/ juventude, até seu enlace com sua amada Auda; a idade adulta e seus combates; e a peregrinação do herói em busca da vingança.

O espaço da narrativa se estende a vários locais dentro de Catalão, como os caminhos da trajetória de Landim, a fazenda Muxambambo, a Vila, Chácara do Padre, a Escola Platônia, Morro da saudade, capelinha de São João, colégio de freira, casarão velho de esquina, *lugar onde faziam as vergonhas*, e outros.

³ Ache Tudo e Região. Disponível no site;http://www.achetudoeregiao.com.br/go/historia_de_catalao_go.htm ;Acesso em:20/09/2017



A paisagem que surge mostra o cerrado, com sua fauna e sua flora, como as margarida-do-campo que Rolando colhe no caminho e leva para a mãe, além de fartura e variedade de frutas, como mangas, amoras, jambocha, jenipapo e tamarindo. Assim, o romance de Wiliam Agel de Melo, exhibe a geocultura do cerrado das terras goianas. Também expõe o cenário das festas religiosas, do reisado, das folias, dos congos e das lendas, como o morro das Três Cruzes. A paisagem transfigurada no romance exhibe imagens poéticas, como esta que expressa, metáfora fascinantes como: “passarinho fazia desenhos no ar com voo ondulado” (p. 24).

É uma paisagem que se mostra dionisíaca, onde o homem sabe usufruir da natureza pelo que ela oferece e consegue apreciar a fartura de frutas.

Dionísio tem a gleba a seus pés. Ele sabe tirar proveito do que se apresenta e das frutas ofertadas por este mundo, aqui e agora. Pôde-se qualificar essa figura emblemática de divindade arbustiva. Um deus enraizado.” (MAFFESOLI. 2010, p. 64)

A intensidade vivida no momento que a natureza oferece, mostra, de certa forma, atitudes de personagens comuns, numa simbiose homem e natureza. Este homem, colhe da natureza o seu alimento que o sustenta, que promove a cura de males e agencia seu progresso. E, por outro lado é a natureza que se desgasta para servir ao homem.

Os homens que se apresentam na narrativa são pessoas comuns, com profissões típicas do local e da época: como o caçador, o boiadeiro, o pescador, o político, o doutor e o capitão. Eles têm comportamentos e como discípulos “saíam pregando nas cidades vizinhas o novo culto”, “o caçador e pescador experimentando falava da arraia” (p. 24).

A narrativa apresenta uma gama de símbolos e metáforas, metonímias, como por exemplo: “a margarida-do-campo é um solzinho amarelo e muitas pétalas branca” (p. 24), “mas a vontade é pirracenta” (p. 25), “chuva-de-ouro caía na frente da moça e nos cabelos” (p. 44). Existe um contraponto entre a conduta do homem com a natureza e da natureza com o homem. Esta simbiose contrapontística, exprime cenas típicas do interior, como “menino no mato a pegar frutas” (p. 24), e traça o imaginário de um povo do cerrado.

O imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos parte do coletivo. O imaginário pós moderno, por exemplo, reflete o que chamo de tribalismo. [...] o imaginário é o

estado de espírito de um país, de um grupo, de um estado, nação, de uma comunidade, etc (MAFFESOLI, 2001, p. 76).

Esse imaginário mostra na narrativa a relação do homem irmanado com bioma, vivendo o prazer das frutas do cerrado, sentindo o gosto do cheiro, numa sinestesia de integração com a natureza. É o estado de espírito do povo do campo, viver da e com a natureza, harmonicamente.


A narrativa expressa cenas do tribalismo da época, algo como em “o Anhanguera lá chegou, plantando roça e abrindo o porto velho”(p. 23) , e “e no caminho de volta Rolando viu atrás do capão seco a margarida-do-campo. Catar e levar pra mãe” (p. 24), “um dia lá apareceu e deixou-se ficar um anão por nome caboclo que dizia ter vindo para ajudar nos serviços: batia pastos, cortava lenha, arrumava cerca e levantava roça”. (p. 25) “ Genserico, o bobo da fazenda. Trabalhava com madeiras: bálsamo, canela cheirosa, chapada, Gonçalo capitão-do-mato e outras de lei” (p. 41). “Um horror de meninos no mato a pegar frutas, trepados na ingazeira” (p. 24).

A eco ficção em *Epopéia dos Sertões*

O romance *Epopéia dos Sertões* de Wiliam Agel de Melo é um romance que discorre com um raciocínio lógico e ao poético, sobre a simbiose do homem e suas interações com o meio ambiente em que vive. A narrativa apresenta as propriedades de um ecossistema com variedades de espécies e recursos ecológicos, em que a paisagem é o cerrado goiano:

“A paisagem: o cerrado”, “capão seco” (p. 24), “na hora do recreio, os meninos à sombra da almecegueira ” (p. 27), “O vulgo havia desenhado, no tronco da amoreira descorada pelo tempo”(p. 27), “as jabuticabeiras já estavam prontas para as florzinhas que vinham com as primeiras chuva”(p. 44), “quase todas as variedades de mangas, amora, jambocha, jenipapo, tamarindo (MELO, W.A. 2014, p. 25)

Essas cenas da natureza registra a presença da árvore como um de seus elementos. E isto, nos reporta aos arquétipos que (PITTA, 2005, p. 18) define como “ a representação dos schèmes. Imagem primeira de caráter coletivo e inato; é o estado preliminar, zona onde nasce a ideia (Jung). Ele constitui o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais”.



O arquétipo é visto por Jung como algo que nunca pode ser esvaziado ou preenchido, ele persiste através do tempo, e nos traz novas interpretações:

Nenhum arquétipo pode ser reduzido a uma simples fórmula. Trata-se de um recipiente que nunca podemos esvaziar, nem encher. Ele existe em si apenas potencialmente e quando toma forma em alguma matéria, já não é mais o que era antes. Persiste através dos milênios e sempre exige novas interpretações. Os arquétipos são os elementos inabaláveis do inconsciente, mas mudam constantemente de forma. (JUNG, 2002, p. 179)


É nesse sentido que o arquétipo “árvore” se apresenta na narrativa. A imagem da árvore se manifesta a partir de diversos isomorfismos como comida típica regional. Um arquétipo da planta que doa seu fruto, na figurada mãe que alimenta e sacia: “arroz com pequi” (p. 30). Também surge a partir de metamorfose, “tosca cruz de madeira para assinalar os feitos dos bandeirantes” (p. 23) imagem ligada à religiosidade e à andeira; “Em cada qual que errava o padre Aristeo batia com vara de marmelo” (p. 26).

Nesse sentido, imagem da natureza que é objeto de açoite, que castiga o homem: “os cavalos entraram, arrombando portas e assoalhos” (p. 30). Esta imagem de portas e assoalhos está ligada a objetos que se abrem para a vida, entrar ou sair, ou ainda, no mesmo contexto, o assoalho, imagem de pisoteamento: “pinguela de pau roliço”, “os pássaros pretos nos galhos folhosos” (p. 33).

Ainda, pode ser vista a imagem da casa que acolhe, do conforto, da intimidade; Igualmente, pode ser lembrada a imagem da árvore que se transforma em carroça, aquela que conduz a caminhos “Em três carroças puxadas por éguas vinha a gente do marraval” (p. 34), e assim outros elementos vão se metamorfoseando a partir do arquétipo árvore, que põe em evidencia a relação do homem com a natureza, e o modo como ele faz o manseio dela e a transforma.

A dinâmica intratextual da narrativa em *Epopeia dos Sertões* relaciona-se com as imagens que vão se apresentando no texto, na abundância da semântica com suas metáforas, metonímias e outras figuras de linguagens e expressões como em “o conceito de honra tinha a força de um dogma; intocável como hóstia em tabernáculo – ou como as muralhas de Roma de modo nenhum podiam ser ultrapassadas” (MELO, 2015, p. 36).

Nessa ponderação, popular, na região, a honra está ligada à imagem isomórfica de “hóstia” e de “muralhas de Roma”, apesar de conceitos diferentes, apresentam uma



mesma estrutura que se relacionam à imagem “força”. A relação, a imagem “hóstia” remete a uma força sagrada relacionada à hóstia como elemento do sagrado. E, desta forma, o isomorfismo força se relaciona com muralhas de Roma, simbolizada pela força defensiva.

É nessa dinâmica, que se pretende explorar os esquemas arquetípicos ou míticos dos elementos imaginários da história que evocam as angústias sociais, políticas e econômicas da época. Ajudam a compreender certos comportamentos e certas manifestações sociais presentes na obra, a partir de bacias de diversificação geocultural, de acordo com as representações sígnicas.


Quanto aos esquemas arquetípicos, “Jung, na esteira da psicanálise, viu igualmente bem que todo o pensamento repousa em imagens gerais, os arquétipos, esquemas ou potencialidades funcionais que determinam inconscientemente o pensamento.” (DURAND, 2012, p. 30), nesse sentido, o arquétipo árvore, como símbolo, integrante, da ecologia, presente em diversas partes da narrativa, se apresenta em sua verticalidade o devir e a noção de evolução progressiva de uma localidade que se mostra em primeiro momento metamorfoseada como “tosca cruz de madeira”.

“O território foi descoberto em 1722. Ali era, no começo, apenas tosca cruz de madeira para assinalar o feito dos bandeirantes e a conquista das terras. Lenda e História fundem-se nas origens. As crônicas relatam como o Anhanguera lá chegou, plantando roça e abrindo o porto velho – primeiro ponto da bandeira depois de transpor o Paraíba. Desmembrando-se da expedição, ali ficou um, com ânimo definitivo – o Catalão – para cultivar a terra. Lugar forçado de referência, ou passagem, em torno foi surgindo o arraial ” (MELO, W.A. 2014, p. 23)

Essa metamorfose da imagem da árvore é estudada por (DURAND, 2012, p. 338)⁴ em que o destino da árvore e do homem parece passar por mudanças e evolução progressiva, que Przulski utiliza para explicar a passagem do simbolismo da árvore ao do ciclo, em que a árvore se coloca ao lado dos outros símbolos vegetais.

Também, a narrativa, se apresenta numa topografia poética e ecologia arquetípica de um espaço crepuscular “o passado tinha um futuro” (RICOEUR, apud FERREIRA SANTOS, 2003), numa dialética de preservação e degradação, uma preocupação dos

⁴ - DURAND, Gilbert. As Estruturas Antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral/Gilbert Durand:Trad. Hêlder Godinho. -4ª Ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.2012.




espaços tempos de um patrimônio histórico e ambiental, que se estende ao longo da obra, seja na representação das derrubadas das árvores que dão lugar ao descampado para a criação da cidade, seja no ofício de Genserico que trabalha com cortes de árvores e madeireira.

A relação do homem com a natureza pode ser percebida por meio da atitude do Anhanguera, quando “lá chegou plantando roça... ficou para cultivar a terra...” (p. 23). Também pode ser observada, pela chaminé da fábrica que “expelia fumaça cinzenta, que acabava por misturar com as nuvens” (p. 44). Outra atitude do homem se apresenta como construtor de barcos, em que desmata e corta árvores desmedidamente, como em: “das árvores próximas do bosque fora feito o navio por um grande construtor” (p. 45). A inconseqüência humana leva o homem em atitudes coletivas de desmatamento e corte de árvores, quando se organizam em forma de mutirão, “la haver mutirão. Queriam deixar as árvores cortadas no jeito para a derrubada” (p. 55). Assim, o homem, inconsequentemente, destrói a natureza, estraindo dela o seu sustento.

Nesse sentido, *Epopeia dos Sertões* de Wiliam Agel de Melo possui um viés de ecoficção. Deixa um legado que pondera sobre a ecologia por meio de cenas que narram “A paisagem: o cerrado”. O autor descreve a paisagem e registra o bioma regional.

“Um horror de menino no mato a pegar frutas, trepados na ingazeira” (p. 24), “Meizinha boa é erva-de-andorinha, ou flor de macela, que é de curar tenesmo” (p. 40), “trabalhava om madeiras: bálsamo, canela cheirosa, chapada, gonçalo, capitão-do-mato e outras de lei. Com o lenho da gameleira fazia bateias, gamelas, colheres de pau” (p. 41), “ Na frente o bacuri, com as curvas sombreando o chão” (p. 61), “Boi, pasto, serra, estrada. Estrada, capim, monte, buriti. Buriti, lagoa, horizonte, lobeira. Cerrado, cerrado, cerrado...” (p. 82), “A serra tremia ao longe, quando ele olhava na quentura do sol” (p. 82), “Foi, divulgou um carro de bois roncando e levantando poeira pelo estradão afora” (p. 82), “Olhou a cor da terra e avistou a choupana – entre a mata, depois do sabugueiro – coberta de sapé” (p. 83), “o cerrado entra nos olhos, zune no ouvido, e gruda na alma” (p. 83), “O agosto das paineiras. É em outubro que elas soltam as painas, tocadas pelos ventos, sementes dentro de plumas” (p. 84), “Era tempo de dar flores as aroeiras, o campo todo perfumava, periquitos azuis de bando despegaram-se da palmeira, riscando de azul o voo numa gritaria” (MELO, W.A. 2014 p. 117)

Assim se visualiza o cerrado, lugar de serras, mata e clima quente, das palmeiras, aroeiras, lobeiras e gameleiras, e de carros de bois que levantam poeiras.



Apresenta também a fauna do cerrado nas cenas:

“Joões-de-barro mostravam o caminho do gato selvagem, ou onde no mato cascavel se achava” (p. 32), “os pássaros-pretos nos galhos folhosos” (p. 33), “Aleuias e paquinhas nadavam no prato cheio de água” (p.33), “Briga com gaviãozinho-de-cerrado, que lhe vem roubar os filhotes” (p. 39), “As garças vinham que pousavam na beira da lagoa do lado que dava o vento” (p. 44). “Brincava com os olhos vendados e um pé no ar, rodava um aro, perseguia uma mariposa ou agitava os braços. O papagaio dobrava a língua” (p. 44), “Adonias, caçador experimentado, depois de oito dias que tinha ido atrás de um caititu ferido e escondido na mata lá do adobe” (p. 52), “Na beira da lagoa cantava a saracura” (p. 53), “O lobo uivava na madrugada em mato seco ou cerradão” (p. 65). MELO, W.A. (2014)


Essa descrição do cerrado apresenta uma diversificada savana, que impacta raras espécies, características do cerrado como o gaviãozinho-de-cerrado.

Além do bioma, retrata os rios da região como “Rio da Lenda, rio sujo, grosso, chupador ” (p. 24), Tocantins, Araguaia, “no outro lado da vila o morro das Três Cruzes” (p.25), “pelo caminho da mata tinha chegado da cidade” (p. 48), “o caçador e pescador experimentando falava da arraia (...) outras escondem-se nas areias e debaixo de folhas misturadas com lamas nas águas rasas e mornas dos rios Tocantins e Araguaia” (p.111).

Diante do exposto, a obra de Wiliam Agel de Melo deixa um testemunho da história da natureza de uma região, de um povo com sua cultura, seus mitos e sua arte. Assim, apesar da gratuidade, inerente ao texto artístico, o romance revela uma inquietação em torno da ecologia e da história do homem, inserido num contexto global que destrói a própria humanidade,

As imagens dão lugar a outras imagens, que corporeificam e dialogam com as pedras, árvores, animais, plantas, madeiras, cantigas, olhares, gestos, pessoas e outras imagens presentes no romance.

Os mitos se apresentam na narrativa a partir de pequenas ações dos personagens, ou mesmo de memórias de lugar como em: “O sol derreteu a cera, e o corpo caiu com estrépito; como um barco a vela maldirigido se choca contra os escolhos” (p. 31), que faz relação com o mito de Dédalo e Ícaro. Dédalo era ateniense. Pertencia à família real de Cécrops. Artista genial: foi arquiteto, escultor e inventor de incríveis mecanismos. Outro mito que surge na narrativa através do lugar que foi palco de uma tragédia que



busca Romeu e Julieta “ela chamada Tisbe, morta como a flor que cruéis mãos despedaçam” (p. 27). E ainda, por meio de nome de personagem: “Quem fez o vestido foi a Dona Zefina, mulher do Agapenor” (p. 31) em que remete à Guerra de Tróia, Agapenor, filho de Anceu e Io, participou da Guerra de Tróia porque estava ligado por juramento prestado a Tíndaro, por ter sido um dos pretendentes à mão de Helena.

Dessa forma, a narrativa permite a mitanálise, a presença das formas simbólicas de mitos diretores e sua relação para a narrativa, uma vez que registra presença de aspectos da mitologia, elemento do Imaginário Durand.

O imaginário é visto por DURAND como “o conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do “homo sapiens” – nos aparece como o grande denominador fundamental onde vêm se arrumar (ranger) todos os procedimentos do espírito humano”.

Diante do exposto, o imaginário, explorado na obra *Epopéia dos Sertões*, surge a partir da constelação de imagens que despertam para a visão da topografia, da história do sertão de Goiás, da geocultura, dos caminhos de descaminhos do cerrado goiano e de sua ecologia. As imagens dão lugar a outras imagens, que corporeificam e dialogam com as pedras, árvores, animais, plantas, madeiras, cantigas, olhares, gestos, pessoas, mitos, lendas, cultura e outras estórias do Sertão goiano que dá asas à imaginação.

Referências bibliográficas


BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. (Trad. de Antônio de P. Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. (Tradução de M^a Ermantina Galvão). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *O Imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

_____. *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.



_____. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. JUNG, Carl. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. (Trad. de M^a Luíza Appy e Dora Mariana R. F. da Silva). 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MAFFESOLI, Michel. *Tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *Saturação*. tradução de Ana Goldberger. — São Paulo: Iluminuras : Itaú Cultural, 2010. 120.

_____. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996

MELLO, William Agel de. *Obras Completas*, Ars, Brasília, 2002.

_____. *Epopéia dos Sertões*, Kelps. Goiânia. 2014.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

A POESIA RELIGIOSA DE JORGE DE LIMA E DE MURILO MENDES – IMAGINÁRIO MITOPOÉTICO

Késia Brasil Pereira Nacif (PUC-GOIÁS)¹
Maria de Fátima Gonçalves Lima (PUC-GOIÁS)²

Resumo: A proposta do trabalho é apresentar o estudo de uma investigação científica sobre a poesia religiosa de Jorge de Lima e de Murilo Mendes, considerando a interface da poética do imaginário e a natureza do texto poético numa abordagem comparativa. Nesse sentido, a pesquisa tem como pressupostos teóricos a teoria crítica sobre o conceito de poético, do imaginário e dos aspectos estéticos, imagéticos, míticos e místicos dos poemas.

Palavras-chave: Poesia religiosa; Imaginário; Mitopoético.

Introdução

O período modernista sofreu grandes influências artísticas. O Verde Amarelo, por exemplo, de Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia provocou fortes contribuições folclóricas, onde exaltava as raízes locais e retratavam toda uma cronologia dos heróis brasileiros.


Outro período de grande influência modernista foi o movimento Antropofágico. Momento onde Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Raul Bopp e Alcântara Machado trouxeram uma visão regionalista marcada por releituras da época e marcas históricas do período onde o estrangeirismo e a cultura nacional, da época por volta da década de 20 a 30, se convergiam.

Estas miscelâneas culturais eram acesas por diferenças culturais e imagéticas associações de Liberdade, linguagem poética com espírito da modernidade em ação, retratação da vida cotidiana, valorização do humor e vanguardas europeias robustas da

¹ Késia Brasil Pereira Nacif, kesiabrasil@gmail.com, Mestranda em Letras, pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás na linha de Literatura Crítica, <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4415037J1>

² Profa. Dra. Orientadora da mestranda. Maria de Fátima Gonçalves Lima. Possui graduação em Letras (1985) e Direito pela (PUC/GO) (1987), mestrado em Literatura Brasileira pela UFG (1992), doutorado em Letras (Área de Teoria da Literatura) pela UNESP - São José do Rio Preto (2004) e pós-doutorado pela PUC do Rio de Janeiro (PUC/Rio)(2009) e Pós-doutorado pela PUC São Paulo (2014). É Docente do Curso de Letras da PUC Goiás, Coordenadora do Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária da PUC Goiás. Tem experiência na área de Letras e Linguagem Jurídica, atuando principalmente nos temas: literatura brasileira, crítica literária e teoria do texto poético. É ensaísta e autora de obras de crítica e Literatura Infante juvenil. É líder de dois Grupos de Estudos Literários. Desenvolve um estudo sobre teoria da linguagem poética e membro efetivo do GT- Teoria do texto poético (ANPOLL). É membro do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de Goiânia e pertence a várias associações culturais.

CV: <http://lattes.cnpq.br/8056641507047911> fatimma@terra.com.br



época. O cinema, a velocidade, o povo são representações modernas que eclodiram com frequência da vida corrente.

É de suma importância ressaltar que os movimentos: Pau-Brasil, Verde-Amarelo, Antropofágico e Espiritualista foram alicerces do período modernista.


Todavia, o movimento Pau-Brasil exterioriza uma cultura abaulada pela redescoberta. Oswald de Andrade defende a poesia como um produto cultural. O rito Verde-amarelo foi um período de grandes transformações com seus rastros de lutas, uma inquietação e reações ao modelo nacionalista. Neste âmago, nasce a fase antropofágica. Artisticamente evidencia um movimento contracultura europeia, apresentando uma análise do “devorar” e “reelaborar”. A transição entre o devorar e o reelaborar e acrescentaríamos, ainda, o internalizar, nos sugere uma busca interior. Surge então o movimento espiritualista uma reconciliação entre o passado e o futuro. Período de valorização da cultura regional e em especial a nordestina.

Neste período cultural que repercute fortemente sobre a cena artística e literária na metade do século XX, situada entre o Simbolismo, Pós-Modernismo e Pré Modernismo/Escola literária, marca a mudança artística.

A poesia religiosa de Jorge de Lima

O modernismo era marcado por suas características de libertação estética, ruptura do tradicionalismo, experimentações artísticas, liberdade formal, linguagem com humor e valorização do cotidiano. A modernidade por sua vez, expõe uma crítica literária diversificada, com estilos variados. Jorge de Lima e Murilo Mendes contribuíram com esta crítica principalmente tratando do movimento espiritualista da década de 1930. Suas poesias abordam a convivência entre a tradição, o novo, o sublime, o regional e o universal numa religiosidade barroca e transcendente.

Deleitando o olhar nas obras de Jorge de Lima e Murilo Mendes um panorama da poesia brasileira modernista, se vislumbra. Observamos, em seus veios poéticos, um mergulho profundo e sintomático em simbologias, analogias, oralidades, musicalidades, percepções críticas e religiosas, inseridas numa perspectiva do imaginário. Estudiosos como Gilbert Durand e Bachelard explicitam como este imaginário se constitui.



Revisitando literaturas e estudos sobre a Poética do Imaginário notamos que as pesquisas sobre o pensamento dos teóricos trazem contribuições fenomenológicas do que seria o imaginário, o simbólico, a imaginação e o místico.

Para Durand as imagens e o mítico são simbologias pensadas do *homo sapiens*. Bachelard, por sua vez, nos apresenta uma análise efêmera da experiência humana utilizando elementos da natureza como: *ar, fogo, água e terra* como construtores da fenomenologia da imagem e suas simbologias e místicas. Durand, relata em suas obras, que o ser humano é dotado de extrema capacidade de formar símbolos, em sua trajetória sócio cultural. Sua análise se organiza sob o método da convergência, que seria um reagrupamento das constelações reflexológicas onde a postura, a verticalidade, a simbologia, as narrativas místicas, a busca do interior para o exterior e do exterior para o interior se instalam uma transcendência antropológica do imaginário entre o “eu e o mundo”.


Nesta busca incessante Jorge de Lima e Murilo Mendes nos apresentam uma mística poética vigorosa de signos e significados religiosos, históricos, cotidianos; constituindo suas obras num conjunto poético de textos voltados para a experiência imaginativa, e o pensamento que valoriza o lado místico da vida.

Nordeste

Nordeste, terra de São Sol!
Irmã enchente, vamos dar graças a Nosso Senhor,
que a minha madrastra Seca torrou seus anjinhos
para os comer.
São Tomé passou por aqui?
Passou, sim senhor!
Pajeú! Pajeú!
Vamos lavar Pedra Bonita, meus irmãos,
com o sangue de mil meninos, amém!
D. Sebastião ressuscitou!
S. Tomé passou por aqui?
Passou, sim senhor.

(LIMA, (2000) p. 90.)

A viagem imagética do poema de Jorge de Lima nos convida a ir até o seio poético da palavra, “Nordeste”. Esta palavra significa o meio entre as direções norte e leste. É o seguimento, a bússola para o leste, para onde o sol levanta. No Nordeste o sol é abençoado: “Nordeste, terra de São Sol! ”, porque nunca morre, renasce no dia seguinte, tal como a fênix e aparece sempre muito forte. Pura vida e muitas vezes morte.



Assim, a análise nos permite debruçar na sinergia das palavras, das letras – vogais, consoantes – sonoridade dos vocábulos.

No poema a Terra aparece como um elemento abençoado e o Sol é divindade. Dentro desse universo estão inseridos o regionalismo, com as marca do Nordeste, como a seca, o homem nordestino, com seu misticismo, e força física, o folclore, as cantigas e as ladainhas.

Nas linhas do poema sugere: “Irmã” como um grito de força, chamamento da tempestade/chuva/enchente. Há musicalidade nos versos e agradecimentos ao tempo, ao espaço e ao místico (fenomenologia).


Em “vamos dar graças a Nosso Senhor, que a minha madrasta Seca torrou seus anjinhos para os comer”. Há reverência e religiosidade, como quem agradece o elemento água /chuva, e a oportunidade de apartar a seca e trazer esperanças para um povo sofrido, devido à seca (regionalismo nordestino).

Em: “Seca torrou seus anjinhos para os comer” podemos verificar uma outra perspectiva e uma visão poética antropofágica (período modernista) onde Tarsila do Amaral, em sua obra “Abapuru,” nos remete a um encontro entre o “devorar”, e o “reelaborar. A poética Jorgeliana nos propõe uma reconstrução imaginária, onde a poesia traz uma simbologia regional, religiosa e mística do Nordeste.

Consolida o regionalismo nordestino como uma corrente específica dentro do movimento modernista do primitivo Brasil colonial ao antropofágico. O poeta Jorge de Lima busca a transcendência e a superação das contradições do mundo moderno. É a partir da representação artística que ele reordena o espaço místico e a esperança futura.

São Tomé passou por aqui?
Passou, sim senhor!
Pajeú! Pajeú!
Vamos lavar Pedra Bonita, meus irmãos,
com o sangue de mil meninos, amém!

No fragmento exposto, o eu lírico debruça sobre a religiosidade “São Tomé passou por aqui? Passou, sim senhor!” Com uma simbologia religiosa e uma esperança para o povo sofrido. Em: “Vamos lavar Pedra Bonita, meus irmãos”. observamos uma conexão entre o fragmento poético Jorgeliano, com a historicidade religiosa.



D. Sebastião ressuscitou!
S. Tomé passou por aqui?
Passou, sim senhor.

Na estrofe anterior nota-se na figura de Dom Sebastião como uma crendice popular nordestina. Sua origem se deu metade do século XVI. Surgiu da crença em que Dom Sebastião, rei de Portugal desapareceu na África enquanto comandava as tropas portuguesas. Esta mitologia, para esta concepção religiosa, perdurou no imaginário português, até o século XVII. Esta ressurreição e concepção religiosa, apresentada no poema Jorgeliana, nos mostram um movimento que traduz certa inconformidade com a situação política vigente e uma expectativa de salvação.

Terra de Deus! Terra de minha bisavó
que dançou uma valsa com D. Pedro II.
São Tomé passou por aqui?
Tranca a porta, gente, Cabeleira aí vem!
Sertão! Pedra Bonita!
Tragam uma viagem para D. Lampião!


A poesia cavalga em um solo fértil e de raízes profundas onde o clamor pelo humano, a libertação religiosa e a liberdade de expressão marcam a poética de Jorge de Lima. Em: “Terra de minha bisavó que dançou uma valsa com D. Pedro II”. Nota-se uma crítica social, religiosa em, um período de opressão, devido a escravatura brasileira. O passado e a paisagem nordestina são paralelos poéticos nesta construção: “Tranca a porta, gente, Cabeleira aí vem! Sertão! Pedra Bonita! Tragam uma viagem para D. Lampião!

Texturas, cores e formas religiosas dão presença a vida e marcam um lirismo Cristão em Jorge de Lima que expõe o tempo, a fé e o sobrenatural nesta poemática.

Em: “ O mundo do menino impossível”, Jorge de Lima apresenta o cenário imagético e singular do Nordeste: o fim da tarde, os sinos, o luar, as direções da vida, os meninos impossíveis e possíveis na poesia jorgeliana:

Fim da tarde, boquinha da noite
com as primeiras estrelas
e os derradeiros sinos.

Entre as estrelas e lá detrás da igreja,
surge a lua cheia
para chorar com os poetas.



E vão dormir as duas coisas novas desse mundo:
o sol e os meninos.
Mas ainda vela
o menino impossível
aí do lado
enquanto todas as crianças mansas
dormem
acalentadas
por Mãe-negra Noite.


(LIMA, (2000) p. 130.)

Nordeste o norte do Oeste, é onde o sol parece esconder-se; o poente, que é sempre renascido pelo guia místico do Nordeste, tem o Sol como um Deus. Assim, o final do dia é um momento de oração para o Deus Sol, dono do dia, dessa terra abençoada pelo astro rei.

O Sol é um símbolo de Jesus Cristo, da vida, da morte e da ressurreição. Seus raios representam os apóstolos.

O poeta usa a palavra poética para descrever a realidade humana, a poesia social modernista, numa linguagem espontânea, com marcas do regionalismo se afirmava no período. A poesia estava a serviço da libertação dos homens e das almas atormentadas pelas modificações históricas e sociais do início do século.

[...] Fim da tarde, boquinha da noite
com as primeiras estrelas
e os derradeiros sinos.
Entre as estrelas e lá detrás da igreja,
surge a lua cheia
para chorar com os poetas.
E vão dormir as duas coisas novas desse mundo:
o sol e os meninos [...]
[...] “Faz de conta que os sabugos
são bois...”
“Faz de conta...”
“Faz de conta...”
E os sabugos de milho
mugem como bois de verdade...
e os tacos que deveriam ser
soldadinhos de chumbo são
cangaceiros de chapéus de couro...
E as pedrinhas balem!
Coitadinhas das ovelhas mansas
longe das mães
presas nos currais de papelão![...]
(LIMA, (2000) p. 130.)



No poema “O mundo do menino impossível”, demarca um período de transformações históricas, onde a guerra, a industrialização, a imaginação e os contextos religiosos fazem parte deste cenário mitopoético. Por meio da palavra Jorge de Lima propõe uma libertação da alma. Em: “O mundo do menino impossível” denota-se mundos paralelos, onde a simplicidade e a ingenuidade social, e contrastam com a exploração consumista. A libertação e o aprisionamento chocaram - se com o real e o imaginário.

Poesia e religiosidade em Murilo Mendes

As linguagens: poética e religiosa operam metáforas, como instrumento de mensagem transcendentais, visíveis no poema “*O utopista*” de Murilo Mendes:


O utopista

Ele acredita que o chão é duro
Que todos os homens estão presos
Que há limites para a poesia
Que não há sorrisos nas crianças
Nem amor nas mulheres
que só de pão vive o homem
que não há um outro no mundo.

MENDES, (1994) p. 50.

Em “O utopista” o eu-lírico “acredita que o chão é duro”. Nesse sentido, existe uma marca de rigidez de pensamento, uma negação do mundo material, um negativismo, uma desesperança, mesmo na presença de pensamentos religiosos. No entanto a ideia é transmitir um raciocínio crítico, que aciona a consciência social: “Que todos os homens estão presos”.

A poesia de Murilo Mendes reconstrói uma análise histórica. Quebra qualquer rigidez do tempo; “Que só de pão vive o homem que não há um outro no mundo”. A realidade social sofre com a falta de amor, de poesia, de liberdade e de uma busca interior. A poesia é capaz de libertar e curar. Por meio dos escritos de Murilo Mendes observamos este sopro de esperança e luz. Uma viagem a transcendência religiosa. Para os incrédulos não há um Deus, pois tudo não passa de utopia. Não há libertação e sim aprisionamento.



No poema “Tentações paralelas”, pode se observar uma aproximação entre a beleza e a morte, como eixos centrais do poema:

TENTAÇÕES PARALELAS

O espírito me transporta a um lugar muito alto,
me mostra teu corpo decotado.
Matar aquele homem,
caminhar na extensão morena do teu corpo!
Os anjos me transportam ao lugar mais alto do mundo
e me mostram só tua cabeça decotada
pensando em mim.

(Mendes, (1994) p. 121)

A disposição das palavras no poema, nos remete ao imaginário místico, onde “O espírito me transporta a um lugar muito alto” O espírito representa a revelação de um imaginário. Em: “me mostra teu corpo decotado” nota-se a rítmica poética, no corpo feminino ao mostrar uma marca carnal: “Matar aquele homem, caminhar na extensão morena do teu corpo!” Uma ideia de começo e fim do desejo. Um arrebatamento e salvação, uma textura religiosa apocalíptica entre fim, recomeço e libertação.


A poesia religiosa de Jorge de Lima e de Murilo Mendes - Imaginário Mitopoético nos propõe um mergulho dentro de nós mesmo. A busca pela essência do ser transcende a vida. Resgata a religiosidade e o nascer da fênix como símbolo de luta e reconstrução de um período de dor e busca para descoberta do significado das palavras, do poema, do mítico e da compreensão do imaginário. Por meio desta pesquisa tivemos a oportunidade de mergulhar no campo de signos e significados mitológicos, revisitar a historicidade, os veios poéticos e dar luz a poesia.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. (Trad. de Antônio de P. Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. (Tradução de M^a Ermantina Galvão). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.



_____. *O Imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

_____. *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. JUNG, Carl. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. (Trad. de M^a Luíza Appy e Dora Mariana R. F. da Silva). 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.


LIMA, J. de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar; Brasília: INL, 2000. v.1.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.

Moisés, Massaud. *História da Literatura Brasileira: Modernismo*. V. 5. São Paulo: Cultrix, 1996.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo : Edições Loyola, 2007.



MAPEAMENTO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA SUL-RIO-GRANDENSE CONTEMPORÂNEA (1976-2016): pressupostos teórico-metodológicos

Magali Lippert da Silva Almeida (IFRS)¹
Marlon Mello de Almeida (UFRGS)²

Resumo: O trabalho aqui apresentado revela os pressupostos iniciais do estudo sobre a produção literária sul-rio-grandense compreendendo o período de 1976 a 2016. Evidenciamos as motivações que nos levaram a este mapeamento bem como a sequência de estudos que serão desenvolvidos em uma pesquisa científica cuja conclusão será em 2019. A carência de trabalhos relacionados à literatura contemporânea sul-rio-grandense limitou nossa abordagem teórica, entretanto o que foi encontrado despertou muitas questões a serem respondidas em trabalhos posteriores; aqui externamos essas questões. Também expomos a metodologia adotada no mapeamento.

Palavras-chave: Literatura Sul-rio-grandense contemporânea; Mapeamento; Produção Literária.

1 Introdução


A produção literária no Rio Grande do Sul foi bastante intensa nos últimos quarenta anos. Nesses anos, centenas de escritores lançaram suas obras no mercado gaúcho e brasileiro, alguns dos quais alcançando notório reconhecimento, mas a maioria permanecendo anônima para boa parte do público leitor e mesmo para os estudiosos de Literatura.

O trabalho aqui apresentado tem em vista apresentar as motivações que nos levaram ao trabalho de mapeamento dos escritores sul-rio-grandenses, identificando os gêneros aos quais se dedicam ou dedicaram. Cabe salientar que não é nossa intenção dimensionar o volume de obras produzido, pois tal empreitada seria praticamente impossível, levando-se em consideração a volatilidade do mercado editorial e o ritmo com que novas obras são lançadas no mercado.

Também é importante que fique claro que não temos, com este estudo (que faz parte de uma pesquisa maior intitulada “A produção literária sul-rio-grandense contemporânea: um estudo dos últimos quarenta anos (1976-2016)” vinculada ao grupo de pesquisa LEIA/UFRGS-IFRS), a intenção de segmentar a Literatura Brasileira ou discutir questões

¹ Professora do IFRS/Campus Porto Alegre. Doutora em Literatura Brasileira/UFRGS. Apresentação do trabalho proporcionada por auxílio de participação em evento referente ao Edital IFRS nº 22//2017.

² Professor do CAP/UFRGS. Doutor em Literatura Brasileira/UFRGS. Apresentação do trabalho proporcionada por programa de fomento à participação em eventos da PROGESP/UFRGS.



relacionadas à Literatura Regionalista. O que propomos, em última análise, é contribuir com a Literatura Brasileira, cujo mapeamento completo seria de extrema dificuldade por termos um país de grande dimensão territorial. Por fim, cabe levar em conta, aqui, a formação acadêmica híbrida de alguns pesquisadores que vêm se dedicando a esses estudos: três deles possuem formação em Biblioteconomia, sendo assim estudar os autores vivos e acessíveis é de extrema relevância para a Biblioteconomia que forma profissionais aptos a promoverem ações culturais envolvendo escritores contemporâneos (feiras de livros, dinamização de bibliotecas e atividades culturais em geral...).


2 Metodologia proposta para o mapeamento

O estudo aqui apresentado tem como base uma ampla pesquisa que mapeará autores de obras literárias impressas. Por mais que as obras digitais, e-books e assemelhados estejam em franca expansão, o rastreamento dos escritores que utilizam essas plataformas é bastante problemático, pois teríamos de levar em consideração, inclusive, confusões conceituais relacionadas à publicação digital: obras que foram feitas de forma rudimentar e, após, digitalizadas, obras em PDF que os autores postaram como arquivo aberto, obras de fato escritas em plataformas de publicação, obras escritas em blogs, em capítulos, enfim, são esses os motivos que nos levam a certeza de que a nossa capacidade de mapeamento (recursos humanos, tempo previsto para conclusão da pesquisa, entre outras questões) só é possível utilizando como um dos critérios o de só incluir autores de obras literárias impressas.

Outro critério adotado foi o de estabelecer os seguintes gêneros/subgêneros literários na pesquisa, na ordem que segue: Literatura Infantil e Juvenil, Romance/Novela, Conto, Textos Dramáticos, Poesia e Crônica.

Autores que possuem publicações apenas em Antologias (em conjunto com outros autores) e obras de construção coletiva (com mais de dois autores) não serão considerados na pesquisa, o mesmo vale para os que possuem apenas publicações em periódicos. Autores que publicaram miscelâneas com diversos textos que incluem, por exemplo, alguns poemas, letras de músicas, “pensamentos”, crônicas etc., também não serão considerados para fins de pesquisa.

Autores nascidos no Rio Grande do Sul, mas que não residem no estado serão considerados na pesquisa, assim como os não gaúchos que residem aqui. Autores que




possuem forte identificação com o estado (cuja biografia mencione que viveram e publicaram no Rio Grande do Sul) serão considerados na pesquisa desde que identificada essa peculiaridade.

Tendo em vista que o tempo para a conclusão da pesquisa é limitado e há um considerável número de autores publicando obras sem registro na Biblioteca Nacional e sem qualidade literária mínima, decidimos que só serão incluídos no mapeamento e na pesquisa autores cujas obras possuam ISBN (International Standart Book Number). É importante ressaltar que o registro de ISBN foi criado em 1967 e oficializado em 1972, entretanto é bastante comum encontrarmos obras de autores consagrados, inclusive publicados por grandes editoras, que ainda não possuíam registro na década de 80, nesses casos específicos examinaremos as obras e a relevância do autor e resolveremos caso a caso para a decisão final de inseri-lo ou não no mapeamento.

A pesquisa compreenderá as publicações dos últimos quarenta anos (1976 a 2016), pois após levantamento bibliográfico percebemos que é o período em que há maior carência de informações sobre produção literária no Rio Grande do Sul e porque coincide com o início do processo de reabertura democrática no país, favorecendo, com isso, uma maior liberdade de expressão aos autores que, aos poucos, conseguiam fugir da tesoura enferrujada e aguda dos censores. Sendo assim, serão incluídos escritores em atividade e alguns já falecidos (desde que falecidos após 1976 e que tenham publicação também após essa data).

3 A produção literária sul-rio-grandense contemporânea (1976-2016)

Os estudos sobre a produção literária sul-rio-grandense são escassos e no caso da Literatura Contemporânea produzida no Rio Grande do Sul, sobretudo nos últimos 10 anos, são praticamente inexistentes. Quatro livros foram encontrados depois de exaustiva busca: *Literatura Gaúcha: História, Formação e Atualidade*, de Luís Augusto Fischer, *Entre dois tempos: viagem a Literatura Contemporânea do Rio Grande do Sul* de Miguel Sanches Neto, *Glossário crítico da Literatura Gaúcha* de Cícero Galeno Lopes e *As bases da Literatura Rio-grandense* de Francisco Bernardi. Fischer faz uma abordagem geral dos autores gaúchos e suas obras, seu livro, entretanto, é de 2004 o que, evidentemente, deixa descoberto os últimos doze anos. Também há uma limitação no volume de escritores citados, tendo em vista que o estudioso arrola, prioritariamente, nomes consolidados da Literatura Gaúcha. Fischer (2004)




deixa claro que está interessado em contar como se formou a Literatura Sul-rio-grandense sob a perspectiva literária e histórica; de qualquer forma, a obra *Literatura Gaúcha: História, Formação e Atualidade* foi bastante útil para este estudo. Quanto à obra de Miguel Sanches Neto, além de ter sido publicada em 1999, já havia a desvantagem de a escolha dos autores contemplados na “viagem a Literatura Contemporânea” ter sido, em certa medida, intuitiva, excluindo nomes de autores importantes da literatura do estado, sendo assim, não foi utilizada. A obra de Galeno Lopes, embora relevante para esse estudo, apresenta limitações relacionadas aos autores incluídos no 'Glossário', pois trabalha, especialmente, com nomes consagrados da literatura gaúcha deixando à margem outros autores relevantes. Ademais, poucos autores contemporâneos figuram no Glossário. Já *As bases da Literatura Rio-grandense* foi um livro importante no desenvolvimento inicial da pesquisa, tendo em vista que o autor, Francisco Bernardi, apresenta um panorama bastante elucidativo da produção sul-rio-grandense dos anos 80-90.

A carência relatada acima dá a dimensão da necessidade de um estudo profundo da Literatura produzida no estado do Rio Grande do Sul, que possui uma forte tradição literária e uma identidade própria. Foi a partir desta necessidade que iniciamos o mapeamento, começando por identificar todos os autores que publicaram entre 1976 e 2016 (tendo em vista as exigências da metodologia apresentada anteriormente) e quais os gêneros aos quais se dedicaram. Antes de apresentarmos o mapeamento final, que pretendemos lançar como livro em breve, faz-se necessário trazer a público este pequeno debate sobre o contexto da produção sul-rio-grandense contemporânea, bem como sobre onde ela se situa na Literatura nacional.

Fischer (2004), no prefácio de seu livro, questiona:

Existe mesmo uma literatura gaúcha? A pergunta pode parecer uma banalidade para quem não vive no Rio Grande do Sul. Mas para os nativos sulinos é sério: saber se existe autonomia também neste campo é às vezes, questão decisiva, tanto quanto o saber se o Rio Grande do Sul pertence mesmo ao mundo cultural brasileiro (FISCHER, 2004, p. 7).

A discussão proposta aqui não é sobre o conteúdo ou o estilo literário sul-rio-grandense, mas sobre o reconhecimento da Literatura produzida no Rio Grande do Sul no próprio estado e no país. Em outras palavras, será que essas centenas de escritores que estão publicando atualmente no estado sulino (ou que emigraram dele) alcançaram alguma notoriedade? Suas obras circulam entre leitores?




Segundo Araújo (2014, p. 154): “O Rio Grande do Sul possui, de fato, um mercado editorial e um conjunto de autores voltado para o público interno do estado, o que, não poderia deixar de ser, resulta em acusações de bairrismo por parte do resto do país e de um certo ressentimento por parte de autores e público locais.” Mas será mesmo que existe um público interno para toda publicação literária gerada no Rio Grande do Sul? Não será ilusão dos escritores que investem sua energia criativa na Literatura esperando por reconhecimento público? Não estaria o resto do país super estimando o público leitor sul-rio-grandense? Serão todos (ou a maioria) dos autores do Rio Grande do Sul conhecidos pelos leitores do Estado em que vivem e para o qual, teoricamente, produzem? E desses, quais realmente apresentam literatura de boa qualidade – em que pese as limitações de circunscrevermos boa literatura a um conjunto técnico de características que a atestem?

São muitas questões a serem respondidas na pesquisa que dará sequência ao trabalho que aqui estamos apresentando. Sabemos que há um certo público para os escritores sul-rio-grandenses no próprio estado do Rio Grande do Sul, entretanto, e isso afirmamos ainda de forma especulativa, os autores lidos por aqui são os mesmos (com raras exceções) daqueles que são conhecidos no resto do país por acumularem prêmios literários (Prêmio São Paulo, Jabuti, FBN, entre outros) e também por circularem (ou já morarem) no eixo Rio/São Paulo. Também despontam no cenário nacional alguns autores gaúchos que participam de edições especiais de grandes editoras como os “Amores Expressos” da Companhia das Letras, por exemplo.

Em nossas mãos, neste momento, estamos com o material de divulgação da “1ª Semana Literária” de uma importante escola privada de Porto Alegre, a programação da feira se resume aos escritores: Luiz Antonio de Assis Brasil, Daniel Galera, Lya Luft, Letícia Wierzchowski, Cíntia Moscovich, Luis Fernando Veríssimo e um importante escritor e ilustrador de obras infantis radicado em Porto Alegre, mas conhecido no país inteiro: André Neves. A reflexão é simples: esses autores são, justamente, os que figuram no cenário nacional (poderíamos citar nesse contexto de reconhecimento nacional, ainda, Fabrício Carpinejar e Tabajara Ruas, além de mais alguns cronistas de jornal), então onde está o consumo das outras, aproximadamente, cinco centenas de autores em atividade no Rio Grande do Sul? São muitas questões e poucas respostas, ainda.

O que chama a atenção nessa primeira fase do estudo é que alguns críticos insistem que não é interesse dos autores sul-rio-grandenses saírem das fronteiras do estado.




Por outro lado – e especulando um terceiro aspecto identificativo – a literatura do Rio Grande do Sul sempre se gabou de sua auto-suficiência e poucas vezes fez questão – realmente – de atravessar suas fronteiras geográficas. Tanto em termos editoriais, quanto em termos comerciais, experimentais e conteúdísticos (BACKES, s.d., p. 1).

São realmente curiosas tais afirmações, talvez devêssemos discutir se esses escritores, com *característica arrogante* “de não fazerem questão [. . .]”, não estão à margem por não conseguirem financiar nacionalmente seus escritos. Se centenas de escritores estão lançando seus livros no mercado gaúcho e poucos são reconhecidos no cenário nacional para quem mais esses autores venderiam suas obras que não para o público interno do estado? Suspeitar que esses escritores desejam o anonimato ao atravessarem a divisa com Santa Catarina parece bastante injusto.

Atravessar fisicamente as fronteiras do estado, ter acesso a uma grande editora do centro do país, conquistar algum espaço de mídia espontânea em um grande veículo de comunicação, conseguir financiamento para novos livros e poder divulgá-los de modo a concorrer, minimamente, com os grandes best-sellers parece desanimar os escritores gaúchos, mas suspeitamos que isso está longe de autossuficiência.

Se alguém em Porto Alegre precisasse, em 1890, de um fotógrafo, ou o encontraria aqui mesmo, ou desistiria da idéia, porque não tinha cabimento ir ao Rio para isso. (Contraste essa condição com, por exemplo, um sujeito de Juiz de Fora, que embora esteja em território mineiro fica mais próxima do Rio do que das grandes cidades de seu estado.) É um exemplo banal, mas serve para ilustrar o sentimento de que aqui mesmo deveriam acontecer as condições da civilização humana (FISCHER, 2004, p. 13).

Levando em consideração o que foi escrito acima, percebemos, de forma ainda rudimentar – ainda que calcada em muitos anos de convivência com o *mundo livro* local – (pois nossa pesquisa envolveu apenas o uso de dois instrumentos de coletas de dados até o momento: observação e questionário em uma instituição federal de ensino técnico, tecnológico e de pós-graduação), que mesmo o público leitor do estado do Rio Grande do Sul parece consumir, apenas, autores do cenário nacional, ou seja, em se tratando de literatura sul-rio-grandense, os autores citados nas coletas de dados são justamente os conhecidos nacionalmente, aqueles que, inclusive, figuram na Semana Literária da escola privada que referimos.



Se por um lado existe um certo mercado interno para os escritores gaúchos, por outro, parece óbvio que há um desequilíbrio nas obras que são, de fato, consumidas pelos leitores que residem no Rio Grande do Sul. Figuram, normalmente, em gôndolas de livrarias e mesmo na vitrine de algumas bibliotecas, os mesmos nomes de autores ligados à imprensa (especialmente cronistas), aqueles presentes na Semana Literária da escola citada e um ou outro acadêmico que conquistou algum espaço nos veículos de comunicação. Entretanto a Literatura Sul-rio-grandense vai muito além dessa dezena de escritores reconhecidos nacionalmente, há inúmeros escritores (com produções bastante relevantes) marginalizados, como também há, de fato, muitos pseudo-escritores iludidos por um desejo de celebrar-se.


Alguns pesquisadores, na ânsia de conhecer e divulgar a produção literária desses inúmeros escritores anônimos empenharam esforços. Um exemplo é a Antologia organizada por Dilan Camargo no ano de 2013: *Antologia do Sul: Poetas contemporâneos do Rio Grande do Sul*. Embora a obra citada seja de grande relevância para essa pesquisa ela possui o limite de só mapear poetas e de incluir entre eles alguns autores sem livros individuais de poesia, mas que a comissão coordenada por Camargo julgava relevantes.

É claro que o grande volume de autores e livros publicados no estado torna difícil qualquer empreitada no sentido de promover tais escritores no cenário nacional, e ainda há o problema da qualidade literária: são muitas obras sem qualidade literária soterrando obras de bom nível, de forma que fica difícil estabelecer quem deveria ter a chance de reconhecimento nacional. Até o momento mapeamos por volta de quinhentos escritores, alguns com mais de trinta livros publicados. É um volume bastante considerável e sabemos que aumentará esse número até a conclusão do mapeamento que está previsto para o fim do mês de setembro de 2017.

Schwarz (2006) afirma:

Há crise na produção literária do país? É quase forçoso, feita a pergunta nestes termos, entender literatura como um processo coletivo, em que estão envolvidos, além da tradição e algum dinheiro, uma porção de escritores, leitores e editores, e do qual está excluída, por razões sociais, uma multidão de outros homens. Entretanto, estes tópicos não dão conta da matéria: ao examiná-los, deixamos de lado a obra individual, e acontece que a literatura é feita de obras individuais (SCHWARZ, 2006, p. 157).

Esse é outro ponto a ser considerado: escritores sentem necessidade de escrever e assim o fazem. Mas se temos uma crise na produção literária (mesmo que o alarde possa ser exagerado), e se ela for real, é possível que esteja relacionada ao pouco consumo, mas se o



autor insiste em continuar produzindo o que fazer com o excedente de produção? É certo que algumas editoras percebendo a impossibilidade de armazenamento de toda produção lançam alternativas de edições sob demanda, imprimindo aos poucos uma edição de dois mil exemplares, por exemplo, mas muitos autores ainda percebem essa “solução” com certa desconfiança.

Segundo Dacanal (1995, p.9): “Nos últimos anos, com alguma frequência, têm aparecido em jornais e revistas ensaios e artigos que abordam o tema da decadência ou - talvez fosse melhor dizer - da perda de importância da literatura no Brasil atual.” Ressalvada a época em que Dacanal escreveu o parágrafo acima citado, ele é mais um teórico a refletir e a nos fazer refletir sobre a decadência da literatura. É claro que a tecnologia pode estar contribuindo para um outro tipo de manifestação literária, mas a tradição do livro impresso como veículo primordial de circulação de obras literárias ainda é o que de mais genuíno temos ao avaliar a literatura, além do mais, aparentemente, a maioria dos escritores tradicionais não está disposta a abdicar da publicação impressa.


O leitor, neste contexto, também se reveste de importância uma vez que os escritores escrevem para serem lidos. Segundo Lajolo e Zilberman (1996, p. 14): “Ser leitor, papel que, enquanto pessoa física, exercemos, é função social, para a qual se canalizam ações individuais, esforços coletivos e necessidades econômicas.”

Para serem lidos, os autores gaúchos precisam se tornar conhecidos do público leitor.

[. . .] de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o efeito, como o momento condicionado pelo texto, e a recepção, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte - o interno ao literário, implicado pela obra, e o multivivencial (lebensweltlich), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade (JAUSS, 1979, p. 49-50).

E para se tornarem conhecidos do público leitor talvez sejam necessárias algumas adequações ou, no mínimo, alguma reflexão crítica, pois não podemos partir do princípio de que há, apenas, injustiça do centro do país com a literatura produzida no Rio Grande do Sul, pois é provável que existam outras questões envolvidas na dificuldade de transcendência do regional para o nacional.

Analísada pelo estabelecimento, a literatura gaúcha sempre foi essencialmente localista e sofreu excessivamente do mal de revisar a própria história, o que limita,



pelo menos em termos de interesse direto e imediato, a abrangência geográfica do público leitor. No mais, a literatura gaúcha jamais se caracterizou por inovações formais e de linguagem. (De exemplos verdadeiramente grandiosos e já classicizados me ocorrem apenas a loucura genial e *nonsense* de Qorpo Santo, Simões Lopes Neto – que criou o mundo em sua literatura de tom marcadamente gauchesco – e Dyonélio Machado, com sua ficção dostoiévskianamente universal). Juntando a isso o fato de a nossa literatura nunca ter se preocupado, por exemplo, com movimentos vanguardistas de qualquer natureza, além de jamais ter se posicionado à proa de qualquer inovação representativa (o que, pelo menos à primeira vista, lhe dá um caráter secundário) e teremos algumas razões – ainda que metafísicas – para a limitada abrangência geográfica da literatura gaúcha, no fundo a maior de suas características. Autor gaúcho parece escrever, sempre e apenas, para leitor gaúcho (BACKES, s.d., p. 7).

É verdade que boa parte da Literatura Sul-rio-grandense se caracteriza por uma identidade muito própria, não voltada, particularmente, à gauchesca, conforme o senso comum, mas aos cenários em ruas, avenidas, bares e parques de Porto Alegre, por exemplo.

Então seria esse um aspecto limitador da disseminação de obras de escritores gaúchos no resto do país?


Não nos parece. Afinal, quantos leitores brasileiros se dedicam a leituras de autores que contextualizam suas obras e descrevem cenários dos mais diversificados, totalmente verdadeiros ou totalmente fantasiosos? Se os autores gaúchos estivessem escrevendo para os leitores gaúchos, o que, em última análise, pode conter certa verdade, não poderíamos afirmar que o escritor parisiense escreve para o leitor parisiense? Mas, se a literatura for de boa qualidade isso não a tornaria, automaticamente, universal?

4 Considerações finais

O trabalho aqui apresentado não propôs respostas, mas questões que pretendemos responder no decorrer da pesquisa “A produção literária sul-rio-grandense contemporânea: um estudo dos últimos quarenta anos (1976-2016)”, com auxílio do CNPq e em que são parceiros o IFRS e a UFRGS.

Pretendemos, em um futuro próximo, apresentar o mapeamento da produção literária sul-rio-grandense e elucidar aspectos próprios da circulação de obras no Rio Grande do Sul, bem como o interesse dos leitores sul-rio-grandenses pelas obras publicadas no estado.

Desfazer certos mitos sobre o desinteresse de autores sul-rio-grandenses no acesso a leitores de outras partes do país também parece importante para romper barreiras ilusórias de autossuficiência. É praticamente impossível para a maioria dos escritores gaúchos



(provavelmente mais de quatro centenas deles) viver de literatura do ponto de vista financeiro, por exemplo, o que torna óbvio que escritores que têm uma vida profissional além da literária não conseguem ir e vir divulgando sua obra em um país do tamanho do nosso.

Livros existem para serem lidos e nada deve ser mais frustrante para um escritor do que ver sua obra acumulada em depósitos de editoras ou no ciberespaço das impressões sob demanda. Nossa intenção é trazer os nomes desses autores para o debate, sem emitir juízo de valor, mas considerando de forma séria e objetiva quais desses autores deveriam sim estar sendo lidos, não só pelos leitores gaúchos, mas pelos leitores do país inteiro.

Referências

ARAÚJO, Homero Vizeu. **O futuro pifado na Literatura Brasileira**. Porto Alegre: UFRGS, 2014.

BACKES, Marcelo. A literatura gaúcha pelas beiradas. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/literaturagaucha.pdf>. Acesso em 07 de julho de 2017.

SEMANA LITERÁRIA DO COLÉGIO LEORNARDO DA VINCI BETA, 1., 2017, Porto Alegre. **A literatura transforma**. Folheto. Porto Alegre: Colégio Leonardo da Vinci Beta, 2017.

DACANAL, José Wildebrando. **Era uma vez a literatura...** Porto Alegre: Editora da Universidade, 1995.

FISCHER, Luís Augusto. **Literatura Gaúcha: História, formação e atualidade**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

JAUSS, Hans Robert. **A Literatura e o leitor**. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?: ensaios**. 2.ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.

SOMBRAS: DE PROJEÇÕES A SUJEITOS DO UNIVERSO LITERÁRIO

Marcelle Ferreira Leal¹ (UFRJ/CAPES)

À primeira vista a sombra parece irrelevante aos domínios estéticos e epistemológicos das sociedades ocidentais e ocidentalizadas, visto que os valores destes povos se inscrevem ao redor das esferas do luzente. No entanto, quando nos aproximamos dos estudos sobre esta silhueta, percebemos que ela consiste em um instrumento de descoberta relevante para o Ocidente. No que concerne à Literatura, especificamente, observa-se que ela aporta metaforicamente para a construção do texto quando parte dele e enriquece o cenário desta arte quando se torna um sujeito ativo de sua constituição.

Palavras-chave: sombra; literariedade; escrita de mulheres negras.

A formação física da sombra se justifica pela interposição de um objeto opaco entre uma fonte de luz e um anteparo. O bloqueio dos raios luzentes gera uma região menos iluminada e, por isso, mais enegrecida cujos domínios inscrevem o perfil do corpo que a projeta. De acordo com a posição dos elementos em questão, a forma umbrosa ganha dimensão e intensidade distintas e demonstra que, nem sempre, a silhueta se mantém fiel aos contornos daquele que lhe dá vida. Tendo em vista o aspecto incorpóreo e monocromático deste duplo e a falta de utilidade aparente, à primeira vista acredita-se que esta figura é dispensável para os domínios estético-epistemológicos da sociedade ocidental. Porém, basta um percurso breve sobre o trabalho de pesquisadores que se dedicam ao tema para compreender a sua relevância para áreas diversas e entender, como afirma Roberto Casati (2001), que a sombra consiste em um instrumento de descoberta notável.

Em *A descoberta da sombra: De Platão a Galileu, a história de um enigma que fascina a humanidade*, o filósofo italiano mencionado explora a história da figura em questão com o fim de resgatar o valor das sombras nas sociedades orientais quanto nas ocidentais e ocidentalizadas, ainda que se concentre nas últimas. Vale lembrar que os primeiros saberes astronômicos da Antiguidade grega se revelam através do jogo entre luz e sombra. De igual maneira, ainda em tal contexto, mensura-se a altura das pirâmides a partir da projeção umbrosa que lançam. Ainda que a cultura do Ocidente a tenha relegado a um plano secundário em relação à esfera da luz, verifica-se que em âmbitos diversos este duplo constitui um meio de conhecimento. Por isso, o autor percorre áreas como a astronomia, a psicologia, a filosofia, entre outras, para desbravar a presença e importância desta silhueta.

A arte não escapa de suas análises e, por isso, ainda na obra citada, há menções à aparição da

¹ Marcelle Ferreira Leal é doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e foi bolsista CAPES no período de doutoramento. Contato pelo e-mail: marcelleleal@gmail.com

sombra na literatura e na pintura. No entanto, no campo estético, merece destaque o livro *Breve historia de la sombra*, de Victor I. Stoichita. O professor da Universidade de Friburgo, na Suíça, debruça-se sobre a história da pintura com o objetivo de averiguar o lugar da sombra na representação figurativa. Através de um percurso ao longo da tradição pictórica ocidental, que se inicia com o mito da origem de Plínio, o Velho, e se prolonga até a modernidade de Andy Warhol, o pesquisador sugere a abordagem de uma perspectiva sobre esta arte sob o prisma do sombrio em contraponto ao predomínio da apreciação do luzente presente nas obras. O estudo do autor corrobora o valor do perfil umbroso na esfera da representação e nos convida a empreender uma crítica a partir de um enfoque diferente daquele que herdamos.

Conforme se observa, os estudos sobre a figura enigmática evidenciam que ela não compreende uma entidade negativa e tampouco inferior ou secundária em relação à luz. Diferente do que se anuncia em uma das fontes na qual a teoria do conhecimento das culturas ocidentalizadas bebe, o mito da caverna de Platão, as sombras não se reduzem a aspectos ilusórios, destituídos de caráter epistemológico e meras aparências da realidade. Quando devidamente analisadas, isto é, por meio de uma abordagem que se destitui dos conceitos prévios que as circundam e em diálogo com a própria estrutura que as compõem, elas exibem a potência de suas contribuições para a construção do conhecimento e da representação do mundo. Consequentemente, denunciam a negligência dos sujeitos do saber quando se trata da seu exame, uma vez que ocupam, historicamente, um lugar subordinado e invisibilizado.

Considerando o apresentado, suscita-se uma questão: a sombra é relevante no escopo da Literatura? Sabe-se que, enquanto manifestação imagética, ela configura um recurso fecundo para o contexto pictórico, porém nos encaminhamos em direção à reflexão sobre tal importância na esfera das letras. Em vista disso, no rastro de Victor I. Stoichita, propomos a elaboração da tese *Poéticas da sombra: de projeções a sujeitos da literatura* com o objetivo de perscrutar a relevância de tal componente para o campo literário. A tese defendida no mês de setembro de 2017 se empenha em desvelar não apenas a forma pela qual se efetiva a sua representação, mas também explorar as sombras que a referida arte lança ao longo de sua formação. Logo, a apresentação proposta almeja exibir um panorama breve da investigação bem como um recorte sobre a segunda parte da pesquisa intitulada “as sombras da literatura” enfatizando as estratégias pelas quais as projeções se fazem sujeitos ativos do universo literário.

Visando à valorização do trabalho daqueles que antecederam tal análise, a primeira parte da tese nomeada “Caminhando pelo vale das sombras” dedica-se ao resgate de outros estudos sobre o tema. Como já mencionado no presente texto, destacam-se as pesquisas de Roberto Casati e Victor I. Stoichita, mas é preciso assinalar a visão de outros autores como Junichiro Tanikazi cujo livro *Em louvor da sombra* se concentra na abordagem oriental sobre o assunto e o estudo “La sombra en la

literatura moderna. Un pequeño panorama”, de Sabine Haupt, fruto da sua apresentação no simpósio internacional *Para una historia cultural de la sombra* realizado, em 2009, em Madrid. Em consonância com os autores citados, corrobora-se o valor epistemológico e estético deste elemento para distintas sociedades, inclusive as ocidentalizadas, que historicamente a relegam a um espaço coadjuvante.

Após a revisão bibliográfica, verifica-se a necessidade de pesquisar os vestígios da natureza da sombra. Digo, os contextos que explicitam a concepção e a abordagem sobre a essência desta espécie de duplo nos espaços ocidentalizados onde concentramos a investigação. Assim, percorremos os caminhos das cosmogonias, da etimologia, das teorias científicas, entre outros, em busca das terras nas quais germinam as ideias que a sustentam neste universo. É preciso assinalar, antes de seguir, a dificuldade de explorar traços pertencentes aos domínios que escapam aos discursos institucionalizados, como os mitos originários sobre o nascimento da sombra para alguns povos indígenas, tanto pelo tempo restrito disponível para a elaboração de uma tese quanto pela dificuldade de acesso a materiais e diálogos que propiciem o encontro com estas narrativas.

Finalmente, chegamos à relação mais estreita com a arte que nos interessa. No capítulo nomeado “Sombras na literatura” o trabalho se inclina para o estudo da representação da silhueta no texto literário. À luz dos escritos de Sabine Haupt, compreendemos que a conexão entre a sombra e o corpo que a gera é relevante para o debate, sendo assim, levantamos obras distintas nas quais este duplo constitui um item esteticamente significativo. Entre obras múltiplas, selecionamos três textos que, apesar das diferenças formais e do intervalo de tempo que as separam, representam maneiras diferentes da associação entre a estrutura física e a sua projeção. A seleção também se justifica pelos períodos literários nas quais elas se inserem demonstrando um vínculo estrito do uso estilístico da figura com o ambiente social na qual o texto está imerso.

A *Comedia*, de Dante Alighieri, é o primeiro texto escolhido para apreciação crítica. Na viagem de Dante e Virgílio, destaca-se o elo da sombra com os âmbitos da religião e da ciência. Sobre a primeira, observa-se o caráter animístico da silhueta. Com exceção do *Paraíso*, onde os seres são compostos por luz, as personagens do poema dantesco são majoritariamente sombras. A explicação sobre tal natureza está justificada no canto XXV do *Purgatório* quando Estácio esclarece o processo da formação da alma que, por seu aspecto, é nomeada sombra após a designação do seu destino. Por sua vez, no que tange à ciência, é notória a inserção da perspectiva no canto III, ainda no *Purgatório*, quando, diante do Sol, Dante não encontra a sombra do guia que o acompanha. Marca-se a posição da projeção, além de delimitar a ausência de materialidade de Virgílio. Este cotejo com o religioso e o científico refletem a sociedade da época, visto que a Europa experimenta a transição da Idade Média para o Renascimento, isto é, há um trânsito da primazia dos valores da Igreja em direção aos da ciência.

Posteriormente, a busca pela presença da sombra na literatura se dirige para o cenário do Romantismo Alemão através da novela *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, de Adelbert von Chamisso. Na trama, o protagonista vende a própria sombra para uma figura mefistofélica em troca da bolsa de Fortunato, de onde pode retirar todo o dinheiro que desejar infinitamente. O câmbio, que seria um facilitador para a sua inserção social, torna-se um pesadelo na medida em que a personagem entende que a falta da projeção gera estranheza e medo nos demais. Diferente do uso da sombra como um elemento em si, quando a sombra nasce da separação com o corpo, tal como vimos em Dante, a narrativa de Chamisso atrela a silhueta ao corpo até o momento em que o dono consente em separá-los. Enquanto objeto, ela se transforma em mercadoria e, através de uma análise de cunho marxista, entende-se que a trama de Schlemihl elucida as questões de uma sociedade cuja crença reside na ideia de que o dinheiro é o valor supremo e, por isso, passível de substituir qualquer outro tipo de bem, seja ele material ou imaterial.

Por fim, chegamos ao texto que dá cabo à primeira parte do estudo: *A história de Julia e sua sombra de menino*, de Christian Bruel e Anne Galland. O enredo está ao redor do drama de Júlia, uma menina que não performatiza o gênero que a sociedade lhe atribui. Constantemente repreendida pelos pais por conta do seu comportamento, ela percebe em determinado momento da trama que projeta uma sombra de menino. Esta presença a incomoda e Júlia decide cavar um buraco, visto que no escuro poderia se livrar da companheira indesejada. Durante a abertura do refúgio, ela conhece um menino que passa pelo mesmo problema. Eles conversam sobre a dor de um indivíduo não poder se manifestar tal como deseja e trazem à tona, em uma linguagem acessível a crianças e jovens, aspectos relevantes para o debate sobre identidade em voga na Modernidade. No livro de Bruel e Galland, a sombra está atada ao corpo, mas não reproduz o perfil deste que a gera.

Tendo em vista o apresentado, notam-se três usos estilísticos diversos da Sombra na Literatura. Isto é, como: uma unidade animística ativa, um elemento em si que nasce a partir da morte do corpo; um objeto dissociável da estrutura física; e uma parte daquele que o gera sem, necessariamente, corresponder aos seus domínios. É notório que a figura em questão contribui esteticamente para a composição das obras. A riqueza metafórica que lhe é intrínseca soma para a construção polissêmica dos textos em que se insere e, portanto, verifica-se que a sua aplicação é de grande valia para o âmbito literário. No entanto, uma questão se coloca: Onde está a voz da sombra? Afinal, a primeira parte do trabalho concentra-se em analisar a sua manifestação no próprio texto.

Com o fim de escutar a voz das sombras, entende-se que é preciso fazer um movimento do norte em direção ao sul e buscar a literatura que está à sombra do cânone. Lembra-se que a formação do corpo literário que se institui como hegemônico em países como o Brasil, que

escolhemos como foco de nossa análise, toma como base o produzido pela Europa e esta é uma das primeiras projeções que motivam o nosso giro. Ademais, devido ao genocídio dos povos originários das terras austrais promovido pelos invasores e a reinscrição de uma história organizada em moldes patriarcais e cunhada pela escravidão, o sistema social vigente, a partir de então, estabelece-se de forma hierárquica. Assim, comandada majoritariamente por um tipo social específico e em pequeno número, a elite não só se encarrega das decisões político-econômicas do país, mas também impõe ao seu gosto – com influência expressiva das artes europeias - o modelo legitimado das formas culturais, entre as quais está a literatura.

Consoante o exposto, a constituição do cânone da literatura brasileira se faz aos moldes europeus. Ela é gerida e construída, de forma majoritária, por homens brancos pertencentes às classes altas. Interessa-nos, na investigação realizada, aqueles que escapam da estrutura que se solidificou como o padrão. Isto é, a arte literária produzida não apenas pelos povos do sul, mas, principalmente, por grupos que – após a destruição e reconstrução da história do seu país– ficaram à margem da estrutura social. Entre tantos que podem ser citados, escolhemos a literatura produzida *por e sobre* mulheres negras, tendo em vista que elas constituem a base farta da pirâmide sócio-econômica do país. Assim como afirma Angela Davis na conferência “Atravessando o tempo e construindo o futuro da luta contra o racismo”, ministrada na Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 25 de julho de 2017, “quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela”.

Acredita-se que a mesma dinâmica ocorre no escopo das letras. No momento em que indivíduos que ficaram à sombra do cânone se movem, toda a estrutura literária se move com eles. Consequentemente, há uma reorganização do sistema de maneira que a sua constituição torna-se mais inclusiva e plural. Assim, quando negros, mulheres, travestis, transexuais, indivíduos não-binários, portadores de alguma deficiência física ou mental, entre tantos outros que povoam as margens sombrias do cânone se apropriam da caneta para assumir o próprio discurso e representação sem louvar o silêncio do espaço que lhe reservam, propiciam a reestruturação de uma arte e de uma crítica que ergueram seus pilares em uma base excludente e preconceituosa e que lhe relegaram tradicionalmente a uma posição coadjuvante. Vale dizer que tal inserção não espera concessões, ela se impõe sem pedir licença. Em cotejo com a fala de Lélia González no Encontro Anual da Associação Brasileira de Pós-Graduação e Pesquisa nas Ciências Sociais (ANPOCS) na década de 80, dizemos que: “A sombra vai escrever, e numa boa!”

Portanto, a investigação segue através das narrativas de Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo. A escolha se justifica na medida em que a primeira representa uma sombra que se apropria da palavra para, através da escrita de si, imprimir corporeidade e subjetivação à mulher preta e favelada. Por sua vez, a segunda figura como uma sombra que através da escrita ficcional confere

protagonismo a tipos sociais até então minimizados ou invisibilizados nas narrativas. Com o fim de embasar a teoria desenvolvida, elegemos para análise os livros *Quarto de despejo* e *Olhos d'água*, deste último prioriza-se a apreciação crítica do conto “A gente combinamos de não morrer”. Na produção de ambas, a existência da mulher negra não se mostra como uma projeção idealizada, mas sim como um sujeito ativo do mundo dotado de corpo, voz e subjetividade. Isto é, no momento em que tomam a palavra, delineiam profundidade, matizam com diversos tons de si e, desta forma, mostram a complexidade que compreende este corpo historicamente plasmado em pré-conceitos e simplificações. Elas ilustram o movimento propiciado pela escrita presente no depoimento evaristeano nomeado *Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita*, em que diz:

Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. (EVARISTO, 2007)

Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo são mulheres insubordinadas da literatura. Sobre a autora dos diários digo que é uma *Escre(vida) das letras* tendo em vista que se atreve a inscrever a própria vida ao mesmo tempo em que a vida lhe inscreve. À sua herdeira, designo que ela caça as sombras da vida na vida das sombras, uma vez que através da criação literária ela facilita a in-corpor-ação de outros sujeitos no literário de forma que possibilita a formação de imaginários distintos daqueles construídos pela tradição. Vale dizer que esta “in-corpor-ação” significa o ingresso de um corpo ativo na ficção dotado de subjetividade diferente daquele plasmado e monocromático desenhado por grande parte dos autores canônicos ou descrito pela crítica tradicional.

Esta inserção das sombras da literatura em tal arte ocorre por meio de estratégias específicas e, quando as demarco aqui, considero as autoras escolhidas para a minha análise. A primeira que assinalo é a afirmação de ambas como escritoras independente da comprovação desta identidade pelo olhar do outro ou de corresponderem, ou não, à imagem construída ao redor de tal figura. Digo, elas não aguardam as circunstâncias perfeitas de um teto todo seu e uma renda anual para se afirmarem como sujeitos da escrita, nem a designação do título de escritora para acreditarem nos seus escritos e não declinam diante da negativa das editoras para a publicação de seus livros. Mesmo antes de chamar atenção de Audálio Dantas para os seus cadernos, Carolina Maria de Jesus não manifesta dúvida a respeito da sua posição como literata. De igual maneira, Conceição Evaristo custeia as primeiras edições dos seus livros quando o mercado os recusa. Elas acreditam, acima de tudo, em si e na matéria que narram. O sucesso de recepção se traduz no êxito de vendas no país, na

recepção positiva da crítica e dos leitores e nas traduções diversas que tornam os textos acessíveis para o público estrangeiro.

O segundo aspecto de relevância é a adoção de uma perspectiva periférica. Carolina Maria de Jesus sutura cidade e favela com um olhar embebido não apenas pelo quarto de despejo do urbano, mas também pelas margens daquele espaço. Cito a autora: “Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais” (JESUS, 2014, p.54). De igual maneira, no texto evaristeano, as personagens estão na favela, no chão da rua, na cozinha da casa e em outras zonas periféricas que permitem olhar o centro a partir de um ângulo diverso. Lembro aqui dos contos “Ana Davenga”, “Duzu-Querença” e “Maria” protagonizados por mulheres que habitam as áreas periféricas e, neste espaço, dão vida aos seus dramas pessoais. Acredita-se que as beiras sombrias de uma região revelam tanto quanto os seus centros iluminados, pois a partir da esfera do umbroso é possível ver os contrastes presentes onde reina o luzente.

O terceiro âmbito de destaque é a formação de escritas que atravessam a experiência de um corpo no mundo. Na análise em questão, a literatura gerada a partir da vivência de mulheres negras que pertencem a classe econômica baixa em uma sociedade racista, machista e classista. Não há uma pretensão de isentar o texto das marcas da pele em que habitam. As duas autoras trazem para as letras as dores e delícias de suas identidades. Conforme Conceição Evaristo expressa no artigo intitulado *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*, oriundo das teorias desenvolvidas em sua tese de doutorado, a escrita da mulher negra nasce de um corpo preto permeado pelas autorizações e proibições de sua performance na sociedade em que se manifesta. (EVARISTO, 2009)

Finalmente, o quarto ponto trata da insubordinação de ambas seja no que se refere ao conteúdo do texto ou ao seu registro. Relativo a este caráter, afirma-se que as escritas carolineana e evaristeanas transbordam os limites dos temas e das formas estabelecidos. Sobre a matéria narrada, há, conforme anteriormente dito, um olhar crítico originário do âmbito sombrio que expressa sem censuras ou filtros um realismo que por si nos tenciona. Em *Quarto de despejo*, as reflexões sobre a existência, a política, a economia e a sociedade se alternam com descrições poéticas datadas entre dias nem sempre sucessivos que ora se alargam por mais de uma página ora se resumem a poucas linhas. Já em *Olhos d'água* o leitor se confronta com a imagem de Duzu-Querença lambendo os dedos de gordura no início do conto e o clamor do jovem Dorvi em meio ao tiroteio dizendo “A gente combinamos de não morrer”. A beleza da narrativa está nos perfumes e fedores de um cenário caótico e se expressa como a flor de lótus que nasce da lama, realçando a beleza de si e da massa umbrosa que lhe dá vida.

A respeito da insubordinação ortográfica, nota-se que ela ocorre de maneira diferente na obra

de ambas as autoras. A escolaridade formal de Carolina Maria de Jesus é escassa e não é raro encontrar nos seus diários inadequações nas normas que enquadram a escrita culta da língua portuguesa. No entanto, atenta-se para o fato de que ela não desiste da escrita por conta da limitação no que tange a sua habilidade de expressão em tais regras. Ela corta a norma com palavras agudas, sangrando em significados, e faz com que o leitor se adeque à forma através da qual se comunica. Conceição Evaristo, por sua vez, doutorou-se em Letras. Quando se insubordina diante de tais ordens, o faz como um recurso estético. Ilustro, mais uma vez, com a frase de Dorvi que dá nome ao conto “A gente combinamos de não morrer”. A falta de concordância revela a variação linguística presente no português falado no Rio de Janeiro e também prenuncia a falta de sincronia presente entre o intrínseco daqueles sujeitos e suas ações. A autora mineira não se submete às normas mesmo conhecendo-as e usa este saber como um recurso estilístico para a construção do seu texto.

Apresentadas de forma bastante resumida, estas estratégias demonstram os meios pelos quais aquelas que outrora figuravam, em grande parte, apenas como projeções da literatura se apropriam da escrita e se inserem como sujeitos desta arte. Em número crescente, elas se impõem como autoras e conferem corpo e subjetividade a tipos sociais simplificados ou ignorados pelo cânone e pela crítica. À proporção que ingressam neste universo, motivam outras sombras a assumirem a própria representação. Desta forma, contribuem para uma construção de uma Literatura Brasileira mais plural e inclusiva e uma reconfiguração do que se constituiu historicamente como literariedade. Esta dinâmica se realiza de forma horizontal e colaborativa tal como a filosofia Ubuntu que dita “eu sou porque nós somos” e não de maneira vertical e excludente. Assim, as sombras da literatura assumem a própria representação, tornam-se corpo do universo literário e mostram que todos temos direito à literatura, tal como defende o crítico Antonio Candido.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2014.

BRUEL, Christian; GALLAND, Anne. *A história de Júlia e sua sombra de menino*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Scipione, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1999.

_____. *Literatura e sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CARVALHO, José Murilo de. "O encobrimento do Brasil." São Paulo: Folha de São Paulo, 03 de outubro de 1999. FSP 3-10-99. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fof/brasil500/dc_6_4.htm.

CASATI, Roberto. *A descoberta da sombra: De Platão a Galileu, a história de um enigma que fascina a humanidade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CESAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução de Noémia de Sousa. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

CHAMISSO, Adelbert von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Estação liberdade, 1989.

CHAMISSO; HOFFMAN; GOGOL; ANDERSEN – *Contos dos homens sem sombra*. Lisboa: Editorial estampa, 2003.

CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DAVIS, Angela. Angela Davis: Construindo o futuro da luta contra o racismo. Transcrição de Naruna Costa. Blog da Boitempo, 28 de julho de 2017. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2017/07/28/angela-davis-construindo-o-futuro-da-luta-contra-o-racismo/>

EVARISTO, Conceição. Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio! [13 de maio, 2017]. São Paulo: *Carta Capital*. Entrevista concedida à Djamila Ribeiro.

_____. 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.

_____. Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In *Scripta*, v. 13, n. 25. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2009.

_____. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003

GONZÁLEZ, Lélia. "Racismo e sexismo na cultura brasileira". In: SILVA, L. A. et al. Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. *Ciências Sociais Hoje*, Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1983.

HAUPT, Sabine. La sombra en la literatura moderna. Un pequeño panorama. In: Victor I. Stoichita (Org.): *Para una historia cultural de la sombra*. Madrid 2010, S. 59-102.

hooks, bell. Intelectuais negras. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 3, n.2, p. 464-478, ago./dez. 2005

_____. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: Livro 1: o processo de produção do capital*; Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *A sagrada família, ou, A crítica da Crítica crítica contra Bruno Bauer e consortes* / Karl

- Marx e Friedrich Engels ; tradução, organização e notas de Marcelo Backes. São Paulo : Boitempo, 2011.
- PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Tradução Virginia Careaga. Barcelona: Tusquets Editores, 2003.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PEREGALLI, Enrique. *A América que os europeus encontraram*. São Paulo: Atual, 1994
- PIZARNIK, Alejandra. *Poesía completa*. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2014.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Col. Os Pensadores)
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires, Colección Sur Sur, 2005a, pp.118-142.
- QUILOMBHOJE. *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira*. São Paulo: Conselho de Participação e desenvolvimento da Comunidade Negra, 1985
- SANTOS, Joel Rufino dos. *Carolina Maria de Jesus: um escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- STOICHITA, Victor I. *Breve historia de la sombra*. Tradução de Anna Maria Coderch. Madrid: Siruela, 1999.
- TANIKAZI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. Tradução de LeikoGotoda. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.
- TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

PARA GOIANDIRA E CORA DOIS POEMAS PERFORMATIVOS DE GILBERTO MENDONÇA TELES

Maria de Fátima Gonçalves Lima (PUC Goiás)¹

Resumo: Gilberto Mendonça Teles é um poeta que aciona o imaginário coletivo, em poemas musicalizados por grandes compositores. O poeta-crítico possui vários construídos com uma perspectiva musical, outros foram musicados posteriormente. Este estudo considera os poemas Cora e “Para Goiandira” musicados por Marcelo. Nesse sentido a poesia, desse artista da palavra, adota performances poéticas movidas pela vocalidade sedutora e forças do imaginário, que envolvem a coletividade, cativam o ouvinte espectador e popularizam os textos, perante as redes sociais e outras mídias, combinadas com os leitores da poesia dos autores.

Palavras-chave: Poemas Performativos; Imaginário; Música; Poesia; Voz.

A poesia Performativa do poeta-crítico-professor


Gilberto Mendonça Teles é um poeta-crítico-professor. Pesquisador incansável, é agil nas ações, realiza com propriedade tudo que se propõe. Está continuamente em conexão com a contemporaneidade. Seu trabalho é pautado pelo estudo da Literatura, da Crítica literária e a busca incessante do poético.

O poeta-crítico possui vários poemas que estão ligados à performance musical, construídos a partir dessa perspectiva ou foram musicados posteriormente. Dentro dessa discografia, o presente estudo analisa dois poemas musicados e interpretados pela voz de Marcelo Barra (um dos mais importantes cantores do cenário da música popular brasileira produzida em Goiás). Coral/<https://youtu.be/-jLS3OxLotQ> e “Pra Goiandira”:
https://youtu.be/y-R_4UmiLms.

A performance está relacionada “acontecimento”, traduzido do inglês happening. Além disso, é uma forma de expressão das artes visuais, consubstanciada com características das artes cênicas, em especial, improvisação e espontaneidade, na qual o

¹ Possui graduação em Letras (1985) e Direito pela (PUC/GO) (1987), mestrado em Literatura Brasileira pela UFG (1992) e doutorado em Letras (Área de Teoria da Literatura) pela UNESP - São José do Rio Preto (2004) e pós-doutorado pela PUC do Rio de Janeiro (PUC/ Rio)(2009), Pós-doutorado pela PUC São Paulo (2014). É Docente do Curso de Letras da PUC Goiás, Coordenadora do Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária da PUC Goiás. Tem experiência na área de Letras e Linguagem Jurídica, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, crítica literária e teoria do texto poético. É ensaísta e autora de obras de crítica e Literatura Infante juvenil. É líder de dois Grupos de Estudos Literários. Desenvolve um estudo sobre teoria da linguagem poética e membro efetivo do GT- Teoria do texto poético (ANPOLL). É membro do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de Goiânia e pertence a várias associações culturais.

CV: <http://lattes.cnpq.br/8056641507047911> fatimma@terra.com.br



espectador participa da cena proposta pelo artista, e a diferença é que, na performance, a realização artística é cuidadosamente elaborada, e, normalmente, não há participação do público ou espectadores de forma direta.


Nesse sentido, o termo “performance”, combinando elementos do teatro, das artes visuais e da música, tem hoje seu conceito globalizado. Sua percepção refluí ideias intercultural e étnica, atemporal e histórica, ritual e estética, política e sociológica, um tipo de abordagem à experiência humana, um modo de comportamento um exercício lúdico, teatro experimental, entretenimento popular, esporte e estética.

Goldberg, Roselee, em seu livro *A arte da performance* (1988), esboça uma “pré-história” desse gênero artístico, vinculando o seu aparecimento formal, nos anos setenta, a diversos movimentos e ações anteriores como o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus, dentro do contexto ocidental.

Performance também está intimamente ligada à oralidade e vocalidade. A voz é a expansão do corpo que se integra à poética interpretada. Projeta uma ação que anima a transmissão de ideia. Segundo Paul Zunthor: a performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário e circunstâncias se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social; e aquele em que se unem a situação e a tradição. (ZUNTHOR, 2010, p. 30).

Nesse sentido, conceito de “performance” tem se revelado, no decorrer dos anos, cada vez mais adequado ao estudo de tradições orais e de vocalidades, à medida que propõe a observação dos fenômenos culturais, numa perspectiva experimental e múltipla.

Paul Zunthor (1993) orienta que, para reconhecemos a performance de um texto, basta que nos situemos no lugar em que vibra o eco da história narrada, cuja comunicação está centrada na ação produzida pelo som - expressão e fala juntas, que é a performance. Assim, “performance” é reconhecimento. Ela desempenha, concretiza, transmite um conceito que pode ser reconhecido, no passado ou na atualidade, no universo virtual ou na realidade. Nessa acepção, é situado num contexto tempo cultural e situacional; é um fenômeno que sai dessa conjuntura, ao mesmo tempo em que nele encontra lugar.



É, ainda, o comportamento verbal dos indivíduos, interpretados, reiterados em forma de ação, vivencia e dinamiza o “texto oralizado – na medida em que, pela voz que o traz, engaja um corpo” (ZUNTHOR, 1993, p. 160) – Eis a performance. Zunthor defende o conceito de que uma nova era da oralidade, na sociedade tecnológica e de consumo é bem distinta daquela vivida pelas sociedades ágrafas, no entanto é capaz de reintroduzir a voz no funcionamento do corpo social. Para o homem de nosso fim de século, a leitura responde a uma necessidade, tanto de ouvir quanto de conhecer. O corpo aí se recolhe. É uma voz que ele escuta e reencontra, permeada na sensibilidade do sentir. A invenção das máquinas de gravar e reproduzir restituiu à voz uma autoridade perdida na cultura letrada. O microfone, a tecnologia - disco, gravador, rádio, a televisão e outros meios midiáticos interferem nas condições de produção e recepção, na dimensão do espaço vocal.

A performatividade de Coral/Cora


O poema inserido na obra gilbertina *Saciologia Goiana*, “Arco-íris” também denominado Coral/Cora foi lançado no CD, *Minha aldeia*, em 2015:<https://youtu.be/-jLS3OxLotQ>:

CORA

Cora Cora Coralina
cora o verde da campina
cora o vento dos gerais
cora o peito da camisa
cora o elo desta brisa
na divisa de Goiás.

Cora Cora Coralina
cora o ouro dessa mina
cora a terra e seus cristais
cora o tudo que não tenho
cora a moenda do engenho
moendo o som de Goiás.

Cora Cora Coralina
cora o peixe da piscina
cora a festa dos pardais
cora tudo que me inspira
cora as cordas desta lira
cora o tempo de Goiás.



Cora Cora Coralina
cora a lâmina mais fina
cora a ponta dos punhais
cora a força deste tema
cora a letra do poema
na escritura de Goiás.

Cora Cora Coralina
cora a face da menina
cora a cor dos arrozais
cora o nome que desliza
cora a coisa mais precisa
na divisa de Goiás.
(TELES, 2013, p.139)

Esse poema, denominado originalmente como “Coral”, exprime uma balada que traduz a pintura da poesia de Cora Coralina, poetisa dos encantos de Goiás.


Esse traçado é anunciado por meio de um ritmo musical interpretado pela bela voz de Marcelo Barra que canta Goiás, sua gente, seus rios, suas montanhas, seus costumes.

A interpretação do cantor ampliou ainda mais a carga poética com uma voz poemática que transcende a escrita. O ato de vocalização-anúnciação da poesia é o aqui e agora; uma preseça viva de um cantor se atua no ritmo da canção. A poesia opera aí, na extensão da própria linguagem, porque ela não informa, não é veículo de uma mensagem, mas se faz ouvir enquanto corpo, presença expressiva que impõe no tom, no peso das palavras, nos intervalos de silêncio do ritmo do poema.

Essa ideia se confirma nas palavras de Paul Zunthor (2010):

O ouvinte faz parte da performance, o papel que ele ocupa, na sua constituição, é tão importante quanto o do intérprete. A poesia é então o que é recebido; mas sua recepção é um ato único, fugaz, irreversível... e individual... A componente fundamental da “recepção” é assim a ação do ouvinte, recriando, de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significante que lhe é transmitido. As marcas que esta recriação imprime nele pertencem a sua vida íntima e não se exteriorizam necessária e imediatamente. Mas pode ocorrer que elas se exteriorizem em nova performance. (ZUNTHOR, op. cit., p.258.)

O poema valoriza o ritmo poético, realçando também o semântico que é desenvolvido por uma oralidade particular, para enfatizar a marcação sonora de cada verso. Nesse sentido, no texto do poeta goiano, o complexo ritmo e sintaxe não existem



separadamente, eles andam juntos e criam uma estrutura rítmica e semântica particular que os diferencia da língua falada, segundo as leis do verso.

O poema, ao ganhar a voz do cantor, aguça ainda mais a fascinação da poesia e da imaginação provocada pela imagética do ritmo poético, sintático e semântico dos versos:


Ora, a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que os atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda a matéria... Como o atestam tantas lendas sobre plantas e pedras enfeitiçadas que, um dia, foram dóceis. (ZUNTHOR, 2010, p.9)

O poema é ditado pela voz da consciência de um eu poético que descreve a poética de Cora Coralina, com sua Goiás Velha e quintais, seus doces, força, determinação vencendo todas as pedras e perdas. Mulher de força e vontade, sempre cantada por Marcelo Barra. Essa voz que reflete a realidade poética de Cora, nos faz compreender as palavras de Zunthor quando certifica:

“Não se duvida que a voz constitua no inconsciente uma forma arquetípica: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos. (ZUNTHOR, 2010, p.10).

A mesma voz que impulsiona a criação poética é reconstituída no inconsciente do leitor. Mas o que é a voz? Para Paul Zunthor (2010), ela ultrapassa o sentido linguístico de comunicação por meio da fala. O fenômeno da voz está na história do próprio homem, desde as origens vocais da poesia nos cantos, nas danças rituais, nas fórmulas de magia e nas narrativas. A voz é: Lugar simbólico e alteridade eu-outro; Presença de dois ouvidos: o do enuncidor e a do ouvinte; nomadismo e movência; seu lugar: a linguagem; a presença vocal é plena, apenas, na experiência poética. (cf. ZUNTHOR, 2000, p. 83-87).

Dessa forma, a voz funda-se no sujeito, pois os ouvidos estão na presença de quem fala e do ouvinte. A voz é nomadismo, é passagem, relação, movimento nômade, encontro de presenças que se tocam por um instante para se deslocarem logo depois, em processo de movência e transformação. A voz atravessa o limite do corpo. “Enquanto



falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem” (ZUNTHOR, op.cit, p. 84), porque a presença vocal é plena na poesia, é extensão da própria linguagem.

A oralidade está fundamentada no ir e vir do relato. É possível vislumbrar a oscilação entre a narrativa do caráter oral e a perda desse tipo de narrativa. O poema apresenta o encantamento da própria poesia, a experiência dos poetas goianos, Cora Coralina e Gilberto Mendonça Teles, o apelo à memória, o dom de construir/tecer versos, o ofício manual de fiar (tecer), características próprias das histórias orais e mitos, o recontar poeticamente em forma de canto que encanta, o arte de descrever as belezas da terra, em forma de objeto artístico, a presença em forma de canção/poema, que continua até depois da ausência física do poeta e a imortalidade de uma voz, que nunca vai parar seu canto.

No poema, “Cora”, a presença da oralidade é o contar/cantar e descrever memória da poetisa Cora Coralina, que vivificou, por meio do texto poético, o *verde da campina (...)* *vento dos gerais/* sua cidade Goiás Velha, seu Estado, seu canto, seus rios, sua lira das pedras. Poetizou o ouro de Goiás, o milho, os arrozais, a inspiração e imortalizou as mulheres de goianas. A voz expressa no poema está vinculada à história da poesia de Goiás, implicando não apenas a articulação oral de uma língua ou a expressão do canto de um povo, mas de um corpo vivo em ação (performance), que ultrapassa o sentido linguístico da comunicação por meio da fala, do pensamento, do mover do sangue e da inquietude. É a voz da poesia de Goiás que emerge do silêncio, cujo caminho se espraia no tempo e perfura os espaços, expandindo-se, para além da oralidade e realizando-se como poesia universal.

Um musica Pra Goiandira

“Pra Goiandira” é outro poema selecionado para expressar a musicalidade dos poemas de Gilberto Mendonça Teles. Esse poema – escrito em 6 de junho de 2001, no Rio de Janeiro e publicado, em Goiânia, na sétima edição de *Sociologia goiana* em 2013, com o título “Arco-íris” (TELES, 2013, p.135) – foi musicado, em 2001. Veja o clipe da música https://youtu.be/y-R_4UmiLms enriquecido pela presença da pintora que criava paisagens com as areias coloridas da Serra Dourada de Goiás:



Pra Goiandira

Cava a beleza dourada
Na serra encontra a jazida
Da areia bem colorida
Para os teus quadros reais.

Exibe o ritmo sereno
Na tela simples artista,
Essa pintura que a vista
Só pode ver em Goiás.

Pinta e no cerrado
das linhas, forma e cores,
desenha o tempo das flores
no cenário e nos gerais.

Olhe, no silêncio
De tudo que se admira,
Olhe bem a Goiandira
Pintando o céu de Goiás.


(TELES, 2013, p.80)

(Musicada por Marcelo Barra, em 2001)

https://youtu.be/y-R_4UmiLms

Cada palavra que compõe “Pra Goiandira” direciona a musicalidade do texto. Os vocábulos, além de serem regulados pelos ritmos que orientam o movimento dos acentos em seu interior, trazem a carga semântica do signo poético. Isso presentifica uma carga emotiva e poética no texto e induz o receptor-leitor/ ouvinte da canção a sentir corpo e alma vibrarem, principalmente se o interprete tiver uma voz que fascina, como é o caso do cantor Marcelo Barra. De acordo com Zunthor (2010) “A identidade de um intérprete manifesta-se com evidência tão logo abre a boca: ele se define em oposição às outras identidades sociais que, com relação à sua, são dispersas, incompletas, laterais, e as quais assume, totaliza, magnífica”. (ZUNTHOR op.cit. p. 68).

A voz poética canta, por meio de imagens, o espaço goiano vivenciado pela pintora **Goiandira Ayres do Couto**, goiana de Catalão, falecida em 2011. Iniciou-se na pintura ainda criança, mas apenas aos 52 anos começa a pintar com as areias da Serra Dourada, técnica única e exclusiva que a torna reconhecida internacionalmente. Goiandira trabalhava com 551 tonalidades de cores diferentes de areias (cor natural), o que podia ser visto em seu atelier.




No início não pensava usar as areias coloridas como elemento pictórico, porém um dia teve um *Insight*, uma intuição sem explicação objetiva. Teve a impressão de ouvir uma voz determinando que ela fizesse uma casa com areia. Sem saber como iniciar a pintora utilizou uma lâmina de Duratex, embasado a óleo branco. Desenhou linhas que serviam de guias, foi detalhando de improviso a pintura de sua primeira tela com areia.

O segredo reside na técnica de semear com os dedos os grãos de areia e a criação de cores, luz, sombra, arte e manha de uma grande artista. As areias são recolhidas na Serra Dourada de sua terra Goiás.

Esse trabalho singular de Goiandira é poetizado no texto intitulado Arco-íris, publicado em *Saciologia Goiana*. O poema descreve os quadro reais da arte de Goiandira, o cerrado/ das linhas, forma e cores,/ desenha o tempo das flores/no cenário e nos gerais” e o céu de Goiás formando o arco-íris da poesia da artista.

Os quadros pintados no poema não são apenas imagens, são *imagináveis*, ele tem a possibilidade de produzir uma sucessão de figuras: a beleza dourada da e(na) serra, a cena do encontro da jazida das areias na serra, a construção dos quadros, o estilo de vida e da arte da pintora, são imagens formadas sobre outras, despertando a imaginação do ouvinte, de maneira que o virtual oscila entre o real, num caleidoscópio de imagens, despertando o imaginário do receptor da mensagem poética por meio da voz do cantor.

O músico Marcelo Barra enche todo espaço da voz com a presença da poesia de Gilberto e da pintora Goiandira. Mesmo depois de sua morte, ela permanece viva no cenário das suas obras, nas areias coloridas da Serra Dourada, nas telas e na história de Goiás. A artista permanece viva também no imaginário provocado pela performance da canção que é a presentificação de um mundo real ou imaginário, provocando a recordação e a vivência reiterada, na ritmo dos versos redondilhas maiores, que facilitam a retenção do sentimento na memória do ouvinte. *Memória, por sua vez, significa re-sentir, é reexperimentar sensações do prazer antigo diante do desconforto do tempo presente.* Memória é a tentativa de reviver um momento, recordar os acontecimentos que, de alguma forma, marcaram nossa vida. Heidegger assinala que a *repetição não significa nada menos do que re-petir o princípio de nossa existência*



espiritual, Histórica, a fim de transformá-la num outro princípio. (HEIDEGGER, 1969 p. 300).

Recordar é a reiteração desejada de momentos importantes da existência. A linguagem do ritmo poético e musical dos versos serve, principalmente, para exaltar a potência da voz do cantor em sua performance que é o “único modo vivo de comunicação poética” (ZUNTHOR op.cit. p. 69) e também maneira arrebatadora de imortalizar alguém. A voz da memória é perfeita.

O poema é um signo em rotação acionado por outro signo que é a canção. “O canto é signo: ele diz a verdadeira natureza da voz, presente em todos os seus efeitos: significa seu acordo com a harmonia das esferas celestes” (Zumthor op. cit. p.184). A ação performática do cantor faz o texto poético e ouvinte vibrarem, nas imagens fascinantes que a música embala.

O intérprete é uma presença e a letra do texto agora é pura canção. É o “autor empírico de um texto cujo autor implícito, no instante presente, pouco importa, visto que a letra desse texto não é mais letra apenas, é o jogo de um indivíduo particular, incomparável” (ZUNTHOR, op. cit. p.71). Esse teórico defende também que a linguagem humana se liga, com efeito, à voz. A linguagem sonhada é vocal. Tudo isso se diz na voz.

A voz é uma forma arquetipal, ligada ao sentimento de sociabilidade. Mitos sobre a voz sem corpo, perturbadora, exigindo que nos interroguemos sobre ela e sobre nós, a ninfa Eco. Voz implica ouvido. E, ainda garante que “O fenômeno da voz humana, dimensão do texto poético, determina e, ao mesmo tempo, o plano físico, psíquico e sociocultural” (ZUNTHOR, 1993, p.21).

Esta conexão analógica é o ponto de partida para a presentificação do mundo real de um presente ou passado, a ser performatizado pela voz do cantor, unificando os tempos e revelando o espaço, enquanto materializa, no texto artístico, uma reflexão sobre a ilusão que é própria da arte, sobre a metáfora do mundo da arte.

Por meio da canção o poema diz o indizível letra e voz, na performance da entonação vocálica e no ritmo da música. O poema exprime o inexprimível por meio da vibração do sentimento do cantor e do ouvinte, num lirismo que faz pararmos o momento.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARRA, MARCELO. CD, *Minha aldeia*, em 2015.

BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRIK, O. “Ritmo de sintaxe”. In: EIKH ENBAUM, B. et. Al. Teoria da Literatura: formalistas russos. Trad. A. M. Ribeiro. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 131-139.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 24^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

GOLDBERG, Roselee. A arte da performance. Trad. Jefferson Luiz Camargo. Martins Fontes, 2006.

HEIDEGGER, Martin. Introdução à metafísica. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

NUNES, Benedito. Passagem para o Poético. São Paulo: Ática, 1986.

PAZ, Octavio. O Arco e a Lira. Trad.de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Col. Logos.

TELES, Gilberto Mendonça. *Sociologia goiana*. 7. ed. Goiânia: Kelps, 2013

ZUNTHOR, Paul. A Letra e a Voz: A “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. Performance, Recepção e Leitura. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. Introdução à poesia oral. Trad. Jerusa Pires, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte; Ed. UFMG, 2010.

BARRA, MARCELO. CD, *Minha aldeia*, em 2015

<https://youtu.be/-jLS3OxLotQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=JISFSBjkmKI>

https://youtu.be/y-R_4UmiLms .

BERNARDO GUIMARÃES E LUIZ GAMA: ESCRITA CONTEMPORÂNEA

Meila Oliveira Souza Lima (UEFS)¹


Resumo: Nesta proposta de trabalho nos habilitamos a exibir textos poéticos de Bernardo Guimarães (1825-1884) e Luiz Gama (1830-1882), com temáticas presentes na atualidade. Verificamos nas poesias aqui analisadas assuntos que necessitam de discussão, e que no século XIX foram postos em debate pelos poetas, como a sexualidade, a moda e a cultura afro-brasileira, por exemplo. Ambos os textos ultrapassaram gerações e se mostram atuais em uma época que ainda percebemos imposições culturais. Os poemas trazem a vista proposições que outros autores negligenciaram no passado, mas que ambos os vates não deixaram passar despercebidos, achando-se relevantes para o conhecimento social/cultural brasileiro.

Palavras-chave: Contemporaneidade; Estudo Comparado; Romantismo; Cultura Brasileira

Começamos com célebre frase: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEM, 2009, p. 62). A partir dela, percebemos como o escritor mineiro Bernardo Guimarães (1825-1884), bem como o poeta baiano Luis Gama (1830-1882), foi audacioso em escrever sobre os problemas do nosso país, como a violência do interior abandonado pelo estado (*Ermitão do Muquém*); a imposição religiosa aos jovens (*Seminarista*); a estupidez da escravidão (*A Escrava Isaura, Rosaura, a enjeitada*); a futilidade dos ricos e pessoas da corte. O mineiro quer na poesia, quer na prosa, indicou lugares que conheceu, transmitiu suas inquietações sobre o nacional, bem como a ideia de liberdade que é direito de todos. Com isso, aponta-se como a produção de Guimarães se faz importante em nosso cenário literário, pois mostra/revela um Brasil verossímil através da ficção, com sua gente do povo. Gama expôs sobre os desmandos da escravidão e dos senhores escravocratas, e também sobre o preconceito sofrido pelos negros. Nas palavras de Compagnon (2009, p. 51) “a literatura, exprimindo a exceção, oferece um conhecimento diferente do conhecimento erudito, porém mais capaz de esclarecer os comportamentos e as motivações humanas”. Para este estudo sobre a obra de Guimarães e Gama, utilizamos textos que se baseiam nas teorias contemporâneas, pois a crítica literária romântica não deu conta do discurso de ambos. Sendo assim, a literatura, representada pelas obras dos escritores em questão:

Desconcerta, incomoda, desorienta, desnorteia mais que o discurso filosófico, sociológico ou psicológico porque ela faz apelo às emoções e

¹ Mestre em Estudos Literários (UEFS), Graduada em Letras com Inglês (UEFS). Contato meilalima@hotmail.com.




à empatia. Assim, ela percorre regiões da experiência que os outros discursos negligenciam, mas que a ficção reconhece em seus detalhes (COMPAGNON, 2009, p. 50).

A literatura romântica e posterior revelam nosso país e o pensamento da época. A poesia de Bernardo e Gama cumpre sua função central que, nas palavras de Paz (2013, p. 59) “é mostrar-nos o outro lado das coisas, o maravilhoso cotidiano: não a irrealidade, mas a prodigiosa realidade do mundo”. Em sua busca por uma literatura nacional, os escritores fugiram dos modelos europeus, como o próprio Guimarães afirmou em um de seus artigos na secção literária do *A Actualidade*, em 1859, referindo que a influência da literatura europeia “tem nos feito abandonar as próprias inspirações, para entregar-nos ao estudo e imitação de uma literatura, a qual, se bem que rica e brilhante não tem deixado de contribuir para dar uma direção falsa e forçada ao espírito de nossa literatura nacional” (GUIMARÃES, B. *A Actualidade*, 1859, número 54, p. 2). Por conseguinte, a poesia de Guimarães e Gama se mostra contemporânea visto que é “reflexiva, crítica, uma poesia de cultura” (BARBOSA, 1986, p. 17), que ultrapassaram seu tempo. No mesmo artigo, o crítico mineiro continua suas indagações, quando aponta que:

A cultura das letras é sem dúvida um agente poderoso de civilização, como também um sintoma, que revela de um modo brilhante a existência dela. É, sobretudo nos monumentos literários, que vão legando as gerações futuras, que se reflete clara e fielmente a fisionomia das diversas épocas e das diversas nacionalidades (GUIMARÃES, B. *A Actualidade*, 1/10/1859, nº 54, p. 2).

Sendo assim, o escritor tentou defender seu ideal de fazer uma literatura nacional e a seu modo fez transparecer isso em seus romances e poesias, defendendo diversas nacionalidades, ou seja, a pluralidade, não apenas um modelo europeu. Por mais que o poeta não se prendesse a convenções literárias para escrever, os temas sociais, históricos, religiosos e culturais aparecem em seu texto mostrando que “cada poeta é diferente, único, insubstituível” (PAZ, 2013, p. 143). Logo, essa busca do mineiro pela identidade brasileira a partir do interior do país, cujo lugar guarda tradições, e de Gama em sua busca pelos ancestrais, nos lembra da assertiva de Michel Maffesoli, quando salienta que:

Esse enraizamento dinâmico se encontra na origem do todas as manifestações contemporâneas que celebram o território, os produtos da




região, os festivais folclóricos, as lendas locais e as encenações históricas de um determinado fato importante, de um determinado personagem famoso da região, cidade ou cantão. O localismo, em seu sentido forte, é um componente da pós-modernidade (MAFFESOLI, 2012, p. 7).

O localismo citado pelo autor nos remete a busca pela África, nos poemas dos dois poetas referentes à escravidão, mencionados anteriormente, principalmente em Gama. A busca de Bernardo e Gama por uma cultura genuinamente brasileira condiz com os escravizados em busca de sua ancestralidade. Notamos com isso que nosso próprio modo de pensar, em resgatar nossa memória, é herança africana. Conseguimos contemplar os elementos presentes nas produções citadas do mineiro nesta seção, no qual o mesmo trouxe nos enredos as lendas mineiras, a geografia local, os festejos populares, personagens importantes da história, dentre outros recursos que mostram que, além da “escuridão de sua época”, ele mostrou os costumes que fazem parte do que somos como brasileiros, revelando com isso que seus escritos continuam atuais e que faltou muito a crítica literária abordá-los, enquadrando Bernardo Guimarães a um mero contador de “causos”, apontando sua poesia boêmia, bem como sua vida, similar ao que se conhece de Byron, apontado pelos excessos de vadiagem, e Luiz Gama como abolicionista, sem mencionar sua produção poética na qual criticou muitas convenções sociais.

Poemas românticos contemporâneos

Baseado nas teorias do contemporâneo e sobre a pós-modernidade de Agambem, *O que é o contemporâneo* (2009), e Maffesoli, *O tempo retorna* (2012), elencamos alguns poemas de Guimarães e Gama a fim de exibir como ambos no século XIX estavam com o pensamento à frente dos demais de sua época, no que tange a exposição de suas ideias sobre o comportamento social.

No primeiro poema “Elixir do pajé” (1875) o vate mineiro aborda a sexualidade do índio, que já em idade avançada não tem mais força para o sexo. Contudo, através de um elixir recupera sua virilidade. Nesse sentido, o valor do texto “está vinculado ao reconhecimento pela crítica da falsificação pelo indianismo romântico de uma raiz da identidade cultural brasileira” (MACHADO, 2010). Inferimos, além disso, que o tema da impotência sexual masculina é atual, pois a indústria farmacêutica dedica inúmeros



estudos para prolongar a vida sexual dos homens, existindo no mercado comercial remédios estimulantes para eles. Na primeira estrofe do poema observamos (MACHADO, 2010, p. 63):

Que tens, caralho, que pesar te oprime
que assim te vejo murcho e cabisbaixo,
sumido entre essa basta pentelheira,
mole, caindo pela perna abaixo?


Temos na estrofe um diálogo entre o personagem interrogando o seu próprio órgão genital. Dando continuidade a história, o eu poético informa que “eis um santo elixir miraculoso/ que vem de longes terras” (MACHADO, 2010, p. 65) indicando o surgimento da figura do pajé, que em seguida:

À meia-noite, à luz da lua nova,
co’os manitós falando em uma cova,
ao som de atroz conjuro e negra praga,
compôs esta triaga
de plantas cabalísticas colhidas,
por suas próprias mãos às escondidas.

Depois do processo ritual, o pajé consegue enfim um elixir que lhe trouxe de volta a energia sexual. Assim, o velho passa a ter milhares de relações sexuais sem parar, e com a chegada de sua morte, o elixir se torna líquido sagrado, passado entre as gerações. Logo, “a fanfarronice deixa-se ver ainda como o último golpe rebaixador na satirização do herói indianista” (MACHADO, 2010, p.35). Conferimos nas estrofes finais (MACHADO, 2010, p. 69):

Eu te adoro, água divina,
santo elixir do tesão,
eu te dou meu coração,
eu te entrego a minha porra!
Faze que ela, sempre tesa,
e em tesão sempre crescendo,
sem cessar viva fodendo,
até que fodendo morra!

Na declaração do pajé nota-se o agradecimento pelo remédio sagrado, que devolve o prazer aos que haviam perdido e que perdure para sempre o tesão. Irineu Corrêa salienta sobre o poema citado acima que:



O movimento Bernardino é realizado na direção oposta às sublimações românticas, o personagem expõe aquilo que tem de mais próximo de sua natureza humana: a sexualidade sempre tão exposta e tão denegada nesta *terra brasilis*, desde quando Pero Vaz de Caminha escreve sua missiva fundadora. Neste sentido, o índio bandalho seria como um novo ator que alteraria a idealizada cena indianista: um estranho no paraíso da literatura, conforme organizado pela perspectiva canônica (CORRÊA, 2006, p. 182).


Os versos do poeta mineiro indicam seu posicionamento contra a idealização e mitificação do mesmo. A sexualidade traz o personagem para o mundo real, cheio de orgias e prazeres. Em “A origem do Mênstruo” temos a sexualidade da mulher em questão. Essa foi simbolizada como um ser divino para os românticos, puro e intocável, e desconstruída pelo poeta, que escreve sobre a noite de amor que aconteceria entre Vênus e Anquises, mas que foi interrompida por uma travessura. O texto remete “a evocação do episódio mitológico da sedução de Anquises por Afrodite” (MACHADO, 2010, p.36). Até hoje, mesmo com tantos trabalhos sobre a obra de Bernardo Guimarães, esse poema não é citado, sendo Machado um dos poucos a estudá-lo, assim como Irineu Corrêa. Apesar de citar “O Elixir do Pajé”, como fizeram Candido (1993), Magalhães (1926), “A Origem do Mênstruo” sequer é indicado. Por isso, oferecemos ao leitor algumas de suas estrofes, começando por (MACHADO, 2010, p. 71):

Stava Vênus gentil junto da fonte
fazendo o seu pentelho,
com todo o jeito, pra que não ferisse
das cricas o aparelho.

Tinha que dar o cu naquela noite
ao grande pai Anquises,
o qual, com ela, se não mente a fama,
passou dias felizes...

A noite de amor entre os personagens geraria um filho por nome Eneias. Porém, a noite seria também de prazer para ambos os parceiros, e não apenas para conceber um filho. Contudo, a deusa foi atrapalhada em sua atividade pela ninfa Galateia, que ao ver a cena, arremessa um objeto que assusta Vênus, que tem como consequência um ferimento. Averiguemos em (MACHADO, 2010, p. 72):

Nesse entretanto, a ninfa Galateia,
acaso ali passava,
e vendo a deusa assim tão agachada,
julgou que ela cagava... [...]



Vênus se assusta. A branca mão mimosa
se agita alvoroçada,
e no cono lhe prega (oh! Caso horrendo)
tremenda navalhada.

Ferida, a deusa não podia realizar sua missão, além de perder sua noite de prazer, e com isso vai até Anquises relatar sobre o acontecimento. Julgam necessário punir a ninfa por esse crime bárbaro, enquanto a deusa lamenta “ai! Um mês sem foder! Que atroz suplício...” (MACHADO, 2010, p. 73). Reúnem-se no alto do Olimpo os deuses a fim de decidir qual castigo será aplicado à ninfa, até que chegam a uma conclusão (MACHADO, 2010, p. 76):


Para punir tão bárbaro atentado,
toda humana crica,
de hoje em diante, lá de tempo em tempo,
escorra sangue em bica...
E por memória eterna chore sempre
o cono da mulher,
com lágrimas de sangue, o caso infando,
enquanto mundo houver...

No poema, o mênstruo não é colocado como algo nojento ou impuro, pelo contrário, o eu poético conta que quem beber da água em que o sangue da deusa escorreu “jamais perde o tesão” (MACHADO, 2010, p.72), ou na cena em que Apolo ao ver o sangue escorrendo pelas partes íntimas de Vênus “de tesão terrível assaltado,/ conter-se mal podia!”(MACHADO, 2010, p. 75). Os deuses rogam inúmeras pragas a Galateia, contudo, o castigo ficou sobre todas as mortais. Nos parece que Galatéia é o próprio poeta que disposto a retirar a mulher do pedestal de musa intocável a torna uma mortal comum, que sangra e tem prazer. Conforme afirmação do crítico:

Aí estão o caráter carnavalesco da representação do olimpo, a livre-familiarização, os escândalos e excentricidades. O tratamento rebaixado de Vênus nesse poema da segunda metade do século XIX emancipa-se de sua referência estrita à morte cômica dos deuses (Vênus) para incorporar um tratamento desidealizador da mulher, em ruptura aberta com a mitificação sentimental (virgens, donzelas) que impregna a poesia romântica brasileira (MACHADO, 2010, p. 38).

Na conclusão de Irineu Corrêa sobre o poema, afirma que Guimarães corrobora:

Uma mulher bem distante da virgem dos lábios de mel, da índia pura e bela, dominada pelo abraço do jovem brasileiro [...] é visceral no



sentido que toca na imagem feminina no que ela tem de mais íntimo e de interesse vital para a manutenção da espécie, seu sexo e sua capacidade de reprodução, que a menstruação indica (CORRÊA, 2006, p. 217).

Logo, o poeta através da alegoria , assim como faz com índio no poema mencionado anteriormente, traz à baila a realidade de toda mulher, a menstruação, que indica a fertilidade. Ou seja, a mulher faz sexo por prazer e reproduz. Ao utilizar os deuses do Olimpo como personagens, o vate desmistifica a figura feminina idealizada, e do ameríndio criada pelos românticos, tornando-os reais. As composições são transgressoras, no sentido que quebram a ordem vigente na literatura e no meio social, revelando o ser humano e seus instintos. Com a exposição dos poemas eróticos de Bernardo, bem como a proibição dos mesmos de circularem em meios cultos e por isso foram publicados clandestinamente, quebram a ideia de que o corpo “vale se for produtor ou reprodutor” (MAFFESOLI, 2012, p. 64), pois em ambas as produções “o corpo produtivo cede lugar a um corpo erótico” (MAFFESOLI, 2012, p. 65). Ainda segundo o mesmo sociólogo:

O corpo não é mais simples instrumento que só tem valor de uso para a dominação da terra, mas vale por si mesmo. É valorizado enquanto tal. Por meio desses três parâmetros – o corpo que adornamos, do qual cuidamos e que construímos - , a ênfase é posta menos sobre a dominação (de si mesmo, do mundo), concepção ascética que marcou a modernidade, do que sobre uma forma de gozo do mundo e de concordância com ele (MAFFESOLI, 2012, p. 65-66).

Em “À saia balão” (1865), publicado em *Poesias*, o mineiro critica humoristicamente a moda feminina. Já nesta época as mulheres eram reféns de uma moda que lhes impunha modos de vestir e se comportar. O poema se mostra atual visto que ainda hoje a moda estabelece padrões, não só na vestimenta como também em seus corpos, tornando-as “reféns da indústria da beleza”. Ao todo, são vinte estrofes que compõem o poema. Vejamos a primeira estrofe (GUIMARÃES, A, 1959, p. 93):

Balão, balão, balão! Cúpula errante,
Atrevido cometa de ampla roda,
Que invades triunfante
Os horizontes frívolos da moda;

Os adjetivos para tal vestimenta são evidentes no poema: frívolo, errante, atrevido cometa, que invade o espaço urbano e se torna obrigatório entre as mulheres. O poeta

através dos versos mostra-se contra a moda vinda da Europa, pois o mesmo repudiava os modelos vindos de fora. Em suas estrofes finais, afirma que (GUIMARÃES, A. 1959, p. 98):


Mas não o quer o mundo, onde hoje impera
A moda soberana –
Esquivar-se para sempre, oh! Quem pudera
À sua lei tirana!...
Balão, balão, balão! – fatal presente,
Com que brindou das belas a inconstância
A caprichosa moda impertinente,
Sepulcro da elegância,
Tirando do bom gosto, horror das graças!...
Render-te os cultos meus não posso, não;
Roam-te sem cessar ratos e traças,
Balão, balão, balão.

Anos mais tarde, no poema *À moda* (1883), publicado em *Folhas de Outono* Guimarães volta a falar da saia balão, iniciando o poema pedindo desculpas pelos versos maldosos que outrora compusera sobre o traje, e logo volta a atacar a moda que deixa a mulher mais feia. É composto por quinze estrofes no total. Leiamos na quinta estrofe (GUIMARÃES, A. 1959, p. 395):

Se vires pelas ruas aos saltinhos
Mover-se um obelisco,
Como quem vai pisando sobre espinhos,
Com a cauda varrendo imenso cisco,
Do espectro esguio a forma não te espante
Não fujas, não, que ai vai uma elegante.

A roupa feminina prima pelo exagero, uma vassoura varrendo o chão por onde passa, o cisco, a sujeira de ruas mal calçadas e com pedras irregulares, tal como se estivesse pisando em espinhos, achando-se um verdadeiro desafio usar tal obelisco.

O autor conclui o poema com o manifesto: “Ah! Modista cruel, que por chacota/ Te pôs assim com cara de idiota”. Para o eu poético, tais roupas só deixam as mulheres mais feias e desengonçadas, escondendo a beleza natural das mesmas. Nada de porte de realeza, a moda imposta é motivo de chacota. Para Camilo (1993, p.59) nos poemas “a mulher é retratada como vítima dos ditames da moda, que, desde a mais remota manifestação da sátira misógina, foi sempre tomada como signo da vaidade e



frivolidade tributadas ao sexo frágil”. No entanto, o modo como sempre foram educadas, para o lar, a família e o marido, fizeram dela alvo de várias imposições. As personagens femininas de Guimarães diferem em seus trajes, que são mais simples e nunca descritas com saia balão.

Em “Balão” (1859) Luiz Gama narra a divertida história de um aparente balão, que na verdade é o vestido feminino mais usado na época. Vejamos algumas estrofes (GAMA, 2000, p. 55):

Rengas moçoilas,
De pernas finas,
Têm lamparinas,
Óleo e carvão;
Para empinarem
O bojo enorme,
Do desconforme,
Monstro balão.[...]
Silêncio! É ela!
Tão vaporosa
Vem, e formosa,
- que treme o chão!
Gordo cetáceo,
Deixando os mares,
Que afronta os lares
Sobre um balão!

Assim como Guimarães, Gama fez chacota da imposição da moda às mulheres que precisavam mostrar luxo e elegância vestindo o tal balão. Em relação à moda, Maffesoli (2012, p. 63) observa que: “vestir e adornar não sendo mais a especificidade de uma parte da humanidade, a mais animal – as mulheres – mas tornando-se uma característica geral”. Nesse sentido, o vestir-se se torna sagrado, compondo a rotina diária das pessoas, que precisam seguir as tendências do mercado, que são destaque nas semanas de moda e movimentam milhões por ano. Contudo, ainda percebemos que o grande alvo da moda são as mulheres, que seguem os padrões lançados pelas grandes marcas. Também sobre o tema, o mesmo autor afirma que “a recusa da aparência é a negação do trágico da existência. Enquanto as épocas em que há uma efloração das roupas, jogo das aparências, em que a moda volta à ordem do dia, são épocas em que se faz notório o sentido de finitude. Outra maneira de dizer trágico”. (MAFFESOLI, 2012, p. 69).

Outro traço contemporâneo em ambos os poetas românticos é o elemento místico. Maffesoli aponta que “a ordem simbólica, para além ou aquém do racionalismo moderno, reinveste os grandes discursos míticos. Essas lendas que, curiosamente, continuam a fazer vibrar, senão os espíritos, pelo menos a alma” (MAFFESOLI, 2012, p. 61). Nesse sentido, o mundo pós-moderno se encanta com a vida primitiva e mística em *Harry Potter*, *Senhor dos Anéis*, *As crônicas de Nárnia*, dentre outros textos que invocam esse passado da humanidade. Em “Orgia dos Duendes” (1865), de Guimarães, e “Uma orquestra” (1859) de Gama, vemos o religioso como tema central dos textos, cujo Candomblé é o carro chefe. Nas produções o culto religioso é descrito por entre metáforas devido à proibição na época em que foram escritos. Também encontramos a busca pelo “localismo”, termo usado por Maffesoli, já que os poetas ao mencionarem a religião de matriz africana também invocam a terra de origem e buscam a partir dela a cultura brasileira. No poema “Uma Orquestra” (2000, p. 65-66) Gama, escreve que:


“- Formosa deidade,
Galante Ciprina,
- Vestida à romana-
Trajando batina”.[...]

“Mas eis que diviso
Um velho zangão,
Zurzindo raivoso
No seu rabecão”.

Percebemos no fragmento a *yalorixá* (conhecida por mãe-de-santo), vestida com seu traje imponente, assemelhando-se a batina dos católicos, e também os *alabês*, os chefes da orquestra do Candomblé. No texto “Orgia dos Duendes” (GUIMARÃES, A. 1959, p.144-145) de Guimarães lemos que:

E a rainha co’as mãos ressequidas
O sinal por três vezes foi dando,
A corte das almas perdidas
Desta sorte ao batuque chamando:

"Vinde, ó filhas do oco do pau,
Lagartixas do rabo vermelho,
Vinde, vinde tocar marimbau,
Que hoje é festa de grande aparelho.



Igualmente temos as figuras da *yalorixá* e do *alabê*, pessoas sem as quais não se cultuam os *Orixás*, além de outras pessoas tão importantes quanto. Com a leitura das estrofes acima temos exemplos de que os dois vates estavam atentos aos acontecimentos do país. A religião afro-brasileira fazia, e faz parte do cotidiano das pessoas e precisava ser abordada em nossa literatura, mesmo que de forma alegórica. Os textos que mencionaram as práticas religiosas africanas demonizavam as mesmas, sendo que nos poemas acima está inserida em nossa vida, como festas, modos de agir, na fé, por mais que seja negada pela cultura hegemônica. Na afirmação de Pinho, lemos que:

Narrar é pensar um problema, não pelo gosto doentio de buscar um erro, imaginar o equívoco, vangloriar-se da imperfeição. A ficção é sempre problematizar, não deixar quieto, trazer a insegurança pela perfeição de que a cultura, tão generosa nos sabores e saberes proporcionados, pode ser cruel ou ser recrutada pelos desejos de elitização, exclusão e seleção convencionais (PINHO, 2011, p. 164).

Na citação lemos como é importante ainda nos dias de hoje ler e entender o que poetas como Gama e Guimarães escreveram, visto que a humanidade ainda incorre sobre os mesmos problemas e erros. A literatura tem como uma de suas funções denunciar e não se calar diante de tais acontecimentos sociais, bem como enfrentar os modelos sociais impostos pelas elites e mostrar o país plural em que vivemos.

Considerações Finais

Os temas inusitados das poesias exibidas nesse trabalho mostram como os autores aqui abordados não desejavam copiar seus colegas de época. Longe de idealizar, eles pretendiam discutir sobre o cotidiano, os prazeres, os vícios, os sentimentos humanos de insegurança perante a vida, o drama social tanto pela escravatura quanto pela imposição da moda europeia que dominava o país. Nos poemas pornográficos de Guimarães, notamos como este põe a nu os tabus sociais, como a sexualidade tanto masculina quanto feminina, em que o sexo e o corpo não servem apenas como instrumento reprodutor, e sim para o prazer humano.

Temos, portanto, nos poemas expostos nesse trabalho, os temas pós-modernos elencados por Maffesoli, como a busca pelo território de origem, o corpo erótico, as imposições da moda, o retorno do místico primitivo e tribal. Com isso temos os retornos violentos, que a Modernidade encobriu durante séculos e a Pós-modernidade trás a

baila. Logo, os autores se mostram contemporâneos, pois seus discursos transcendem suas épocas de escrita, e seus escritos, como apontado por Bernardo Guimarães, são legados para as gerações futuras. Os poetas e críticos viveram seu tempo, enxergaram as trevas e sobre elas falaram e viveram.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da Modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e comicidade no Romantismo brasileiro*. Campinas, SP: UNICAMP, 1993, p. 1-213.

COMPAGNON, Antonie. *Literatura para que?* Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CORRÊA, Irineu Eduardo Jones. *Bernardo Guimarães e o paraíso obscuro: a floresta enfeitada e os corpos da luxúria no romantismo*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006, p.1-247.

GAMA, Luiz. *Primeiras Trovas Burlescas*. Organizado por Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GUIMARÃES, Alphonsus. *Poesias completas de Bernardo Guimarães*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

GUIMARÃES, Bernardo. Revista Literária. In: *A Actualidade*. Rio de Janeiro: Edição 54, 1/10/1859, p. 1-4. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=235296&PagFis=0&Pesq=>. Acesso 05/03/2017.

MACHADO, Duda. *Bernardo Guimarães Elixir do Pajé: poemas de humor, sátira e escatologia*. Org. Duda Machado. São Paulo: Hedra, 2010.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo retorna: formas elementares da pós-modernidade*. Tradução Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PINHO, Adeíto Manoel. *Perfeitas Memórias: literatura, experiência e invenção*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

MITO, REALIDADE E O CASO AFRICANO: UM OLHAR OCIDENTAL ATRAVÉS DA LEITURA DE NARRATIVAS DE MIA COUTO

Odara Perazzo Rodrigues (UEFS)¹
Alana de Oliveira Freitas El Fahl (UEFS)

Resumo: Mia Couto, escritor moçambicano, se destaca no papel de ressignificar a identidade moçambicana através da literatura. Suas narrativas utilizam-se de vários mecanismos de resistência anticolonial, desde a forma inovadora como utiliza a língua portuguesa ao resgate de mitos típicos da cultura moçambicana. Com este trabalho, objetiva-se analisar a sua produção literária, observando como os mitos típicos daquela região são representados nos contos através da perspectiva dos personagens construídos por Mia Couto, que buscam representar e dar voz ao homem local que por tanto tempo esteve marginalizado.

Palavras-chave: Mia Couto; Literatura Pós-colonial; Mito; Conto.


Algumas considerações sobre o mito

Ao abordar o vocábulo “Mito”, em seu livro *Convite à filosofia*, e a relação desse com o surgimento do pensamento filosófico e racional, Marilena Chaui (2000, p. 32) observa que essa palavra, geralmente utilizada para designar uma narrativa sobre a origem de alguma coisa, vem do grego *mythos* e deriva dos verbos *mytheyo*, que significa contar ou narrar, e do verbo *mytheo*, cujo significado está próximo de conversar, anunciar ou nomear.

O mito, além de descrever as origens, as relações e o destino do mundo humano, é o fenômeno no qual consignam-se os modelos de comportamento, o dinamismo e as orientações de evolução das sociedades. O pensamento mítico, que resulta da experiência do homem em face dos mistérios da natureza, difere do conhecimento científico e da reflexão filosófica pois representa determinados comportamentos humanos e sociais que têm sentido somente no contexto humano-social que os produzem. Por se relacionar com a experiência concreta / vivida e a crença imediata, este tipo de pensamento não pode ser transformado em um sistema de conceitos e símbolos, como acontece com o racionalismo.

O contexto humano-social no qual buscamos analisar o mito neste presente trabalho é o das ex-colônias africanas e de suas experiências culturais envolvendo narrativas míticas, cuja presença nas literaturas contemporâneas produzidas hoje nesses novos países representa uma busca pela preservação de costumes, de uma linguagem

¹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Contato: daraperazzo@gmail.com




específica e de toda a cultura de sua gente na formação de uma nova identidade, que vem se constituindo desde a independência de seus respectivos governos coloniais.

Embora o mito represente uma realidade cultural complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas, a acepção de mito com a qual trabalharemos (RIBEIRO JR., 1992, p. 16) é deste como explicação de fenômenos naturais ordinários e extraordinários e como pensamento científico primitivo, por meio do qual o homem explica o mundo, logo “Nesta forma mais elevada, o mito não é um engano, nem uma falsidade; é um modo de falar daquilo que a Razão jamais poderá captar.” (RIBEIRO JR., 1992, p. 17).

Em seu livro *Mito e Realidade* (1964), o mitólogo e filósofo romeno Mircea Eliade faz um retrospecto da definição do mito no decorrer dos séculos. Na tentativa de definir mito, Eliade (2013, p. 11-12) afirma que “[...], os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do 'sobrenatural') no Mundo.”. Quanto à veracidade do mito, ele observa que “[...] o mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma 'história verdadeira', porque sempre se refere a realidades.”. O estudioso ainda pontua (2013, p. 7) que no século XX o mito passou a ser estudado por um ponto de vista que contrasta a perspectiva estudada no século XIX, momento em que era visto “[...] como 'fábula', 'invenção', 'ficção', [...]”. A partir do século XX até os dias atuais, o mito passou a ser estudado como “[...], uma 'história verdadeira' e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo.”.

No passado, em sociedades tradicionais da África negra, o mito era tido como história viva e fornecia o modelo para a conduta dos habitantes daquele lugar. Para esses povos, a crença no mito era de extrema importância para a sobrevivência em determinada região. Com a chegada dos colonizadores e as estratégias de dominação cultural que foram postas em prática por eles, as narrativas míticas africanas passaram a ser consideradas uma farsa ou ficção, considerando a sua frágil estrutura e modo de transmissão oral. Porém, mesmo após séculos de assimilação cultural, o mito mantém-se vivo, principalmente em regiões rurais do continente africano, sofrendo múltiplos processos de reatualização, acarretados pelo fenômeno da globalização, ao qual todas as sociedades estão submetidas atualmente.

No caso especial do continente africano, observamos o papel norteador que o mito exerce sobre os povos. São nos mitos, lendas e tradições que tais povos depositam sua



crença, utilizando-os como um modelo de comportamento a ser seguido e como explicação para fatos cotidianos.

A utilização da linguagem mítica em narrativas africanas contemporâneas, em especial as produzidas no contexto do pós-independência, corrobora a tentativa de relacionar o momento presente com o passado de uma comunidade, ao mesmo tempo em que atua no processo de reatualização desses mitos, trazendo à tona elementos culturais locais fadados ao esquecimento no centro dessas populações.


Para os escritores africanos, em especial, cujo processo de descolonização é extremamente recente, é visível o espaço conflituoso no qual estes produzem suas narrativas, no que diz respeito à dicotomia tradição x modernidade / passado x presente.

É que a relação dos escritores africanos com o passado africano é uma trama de ambiguidades delicadas. Se eles aprenderam a não o desprezar nem tentar ignorá-lo – e há muitas testemunhas da dificuldade dessa descolonização da mente –, ainda estão por aprender a assimilá-lo e transcendê-lo. (APPIAH, 1997, p. 115)

Esse processo de busca, reatualização e modernização de características da cultura ancestral africana é um dos aspectos mais marcantes da obra do moçambicano Mia Couto. Nas produções de Mia, as culturas que subsistem na oralidade têm uma presença constante. Extraindo delas elementos históricos, mitos, crenças, etc, o autor faz reavivar a linguagem mítica como forma de entendimento da realidade de uma maneira diferente do que acontecia nas sociedades tradicionais arcaicas.

O indivíduo que hoje tem contato com as narrativas míticas africanas, seja através de obras literárias ou não, possui uma identidade formada e influenciada por diferentes matrizes culturais, logo, a sua interpretação, é passível de influências externas.

As narrativas coutianas, por exemplo, transitam entre o realismo e o inusitado das situações, dando espaço para as irrupções do insólito e para a abordagem de temas complexos. Escritas a partir de um lugar cultural onde o mito muitas vezes sobrevive no interior das comunidades, essas narrativas figuram de maneira realista fatos e momentos históricos do país, ao mesmo tempo em que apresentam um forte conteúdo mítico, cuja expressão pode se dá através da transfiguração do real ou da criação de imagens metamorfoseadas por via da transgressão da linguagem.



Quando falamos da sobrevivência do mito na produção literária africana, falamos da importância da reatualização de tradições que, por terem sido consideradas inferiores, foram desprezadas no processo colonizatório. Tais tradições hoje atuam em conjunto com outros fatores na busca por uma identidade nacional que englobe todas as referências presentes atualmente em territórios em processo de descolonização, e da qual a literatura tem se mostrado forte aliada, pois, como afirma o próprio Mia Couto em entrevista à Vera Maquéa (2005, p. 208), “No fundo o meu próprio trabalho literário é um bocadinho esse resgate daquilo que se pode perder, não porque seja frágil mas porque é desvalorizado num mundo de trocas culturais que se processam de forma desigual.”, ressaltando a característica retraditionalizadora da sua produção literária.


O insólito na literatura africana: um olhar ocidental

A palavra ‘insólito’ tem origem na forma verbal *soer*, que significa ‘sólito’, algo comum, frequente, habitual, usual. A presença do prefixo ‘in’, trazendo à palavra uma conotação negativa, remete a algo que não é comum, não é frequente, não é habitual, não é usual (GARCIA, 2013, p. 41). Logo, o insólito representa o rompimento com uma lógica racional pré-estabelecida através da presença de elementos e situações que desafiam as leis da realidade como nós conhecemos.

Na literatura, o insólito ficcional é representado pela presença de discursos sinalizados pela irrupção do inusitado nas narrativas. Tratado pelos teóricos e críticos literários por diferentes nomeclaturas, a exemplo de maravilhoso, estranho, fantástico, absurdo, mágico, etc, é caracterizado pela presença de situações e personagens que desafiam o entendimento racional da realidade, instaurando “[...] uma nova ordem destoante da ordem vigente, rompendo com as convenções aceitas ou defendidas pela sociedade, em dado tempo e espaço.” (GARCIA, 2013, p. 41).

Embora tenha sido comum a ocorrência de manifestações do insólito na literatura europeia e na literatura norte-americana, é na literatura latino-americana que teremos fortes representantes da corrente literária que ficou conhecida como literatura fantástica, que posteriormente iriam influenciar tais manifestações nas literaturas africanas de língua portuguesa, e até na literatura brasileira².

² Podemos citar como exemplo de escritores que abordam o insólito em suas narrativas: Franz Kafka e Robert Louis Stevenson, na Europa; Edgar Allan Poe e Henry James, nos Estados Unidos da América;



A presença de manifestações do insólito nas literaturas produzidas inicialmente na América Latina e posteriormente na África de língua portuguesa, entre outras coisas, representa a afirmação do pensamento mítico-mágico em oposição à concepção de realidade racionalista. Os escritores têm aí a tarefa de produzir uma literatura que auxilie na quebra do estereótipo do exotismo que estigmatizou esses continentes por séculos, decorrente da incapacidade dos colonizadores europeus de captarem e respeitarem a essência e unicidade de suas práticas culturais³.

Nas narrativas africanas é possível perceber muitas manifestações do insólito, a exemplo das obras do moçambicano Mia Couto e do angolano Pepetela, nas quais observamos que os eventos metaempíricos recebem explicações de acordo com as lógicas estabelecidas pelo pensamento mítico-mágico, que, apesar de todos os esforços empreendidos no processo de assimilação cultural portuguesa, persiste como parte do imaginário coletivo africano e não relaciona-se à lógica racionalista, que descreve esse pensamento como uma tentativa de intervenção na realidade resultante da ignorância do homem primitivo perante a ciência natural.


É desnecessário pontuar que as produções literárias africanas de língua portuguesa produzidas no período pós-colonial não se basearam no modelo europeu literário vigente na época, o Realismo, cujo objetivo era representar de maneira mais realista possível as cenas da vida cotidiana. Tal inspiração veio da literatura produzida em ex-colônias hispânicas do continente americano, cujo apogeu se deu por volta de 1960, assim como também da literatura brasileira, como vimos anteriormente neste trabalho.

Os solos férteis de mitos, lendas e crenças autóctones, igualmente houvera na América Hispânica, facilitou, em África, a emersão de narrativas cujo elemento principal, aos olhos do *outro*⁴ parecesse estranho, extraordinário, sobrenatural, incomum, inesperado, inaudito, incoerente, insólito. (GARCIA, 2013, p. 21)

Julio Cortázar e Gabriel Garcia Marquez, na América hispânica; Mia Couto e Pepetela, na África lusófona; e Murilo Rubião, no Brasil.

³ Observamos aqui que, embora tenha havido grande resistência por parte dos europeus em aceitar o elemento sobrenatural nas culturas locais nos espaços colonizados, o próprio imaginário deste povo está povoado de irrupções do maravilhoso cristão. Tomamos como exemplo a fé religiosa, a crença em milagres, etc, situações que desafiam a racionalidade.

⁴ Grifo do autor.




Os traços dispersos das identidades nacionais das ex-colônias portuguesas, passam a ser recolhidos e representados na literatura, espaço que, como sabemos, funciona como um lugar de contra-discurso às normas hegemônicas vigentes na época. Esse cenário literário que objetivava “[...], fazer representar as imagens nacionais buscadas nas tradições – verdadeiras ou verossímeis –, urgia recobrir os mitos, as lendas, as crenças, o folclore autóctones, mesmo que não uniformes.” (GARCIA, 2013, p. 23), difere do momento de produção empreendido pelos escritores no período do pré-independência, no qual o modelo estético-literário do realismo socialista imperava nas produções literárias africanas através da literatura militante. A partir daí, o escritor se torna então consciente do seu papel para além do compromisso político ideológico partidário. Sobre esse momento de transição, Flavio Garcia (2013) observa que,

Insurgidos, refratários à estética real-naturalista que grossava desde o período colonial e que fora tomado de empréstimo durante a fase de afirmação nacional frente ao branco invasor, utilizada como veículo de denúncia política e social, davam-se agora, vez e voz às tradições ancestrais – mesmo que imaginadas, ficcionalizadas –, resgatava-se a oralidade – ainda que presumida, forjada –, refaziam-se laços com deuses – múltiplos e variados, conforme a diversidade étnico-racial da terra. Emergiam mitos, lendas e crenças. (p. 32)

As produções literárias africanas contemporâneas de língua portuguesa de uma forma geral, e a moçambicana mais especificamente, aponta desde então para a busca de valores da terra, traçando um caminho semelhante ao percorrido pelos escritores latino-americanos no século XX, quando esses despontaram na ficção real-maravilhosa. A presença do mito no imaginário coletivo africano possibilitou a inserção do insólito nessa literatura, na qual o maravilhoso acaba por revelar a experiência e a visão de mundo de um povo cujas dinâmicas culturais e identitárias se dá predominantemente no universo da oralidade. A tensão entre realidade e fantasia é expressa, ao mesmo tempo em que o mundo é explicado através de lendas, mitos e rituais que demonstram a comunhão do sujeito local com a natureza.

Na literatura africana de língua portuguesa a natureza dos acontecimentos se funda nas crenças animistas, nos ancestrais, no sobrenatural e nos poderes existentes na natureza, que prevalecem sobre os valores da realidade, causando no leitor ocidental (e no local assimilado) a percepção do sobrenatural e o estranhamento perante a fatos de




difícil explicação científica, reproduzindo assim o “choque” cultural ocorrido no período colonial.

Há, por parte dos críticos e teóricos literários, uma busca em definir as manifestações do insólito nas literaturas africanas e tentar encaixá-las dentro dos termos já aqui apresentados por nós: realismo maravilhoso, fantástico e mágico. Porém, essa classificação implica o forte poder do olhar ocidental sobre as manifestações culturais e literárias africanas. Ao aplicar tais termos a essas narrativas, estamos assumindo que esses aspectos insólitos, que tão bem representam as culturas africanas, são fictícios, e ao fazê-lo, estamos pondo em prática a estratégia de desvalorização de tais traços culturais, desconsiderando que o que para nós parece ser mágico, fantástico ou maravilhoso, faz parte na verdade do animismo característico de uma visão africana de existência.

Foi o escritor angolano Pepetela que, em 1989, com a publicação do seu romance *Lueji*, deu fim a esse impasse ao denominar as irrupções do insólito na literatura africana como Realismo Animista (WITTMANN, 2012). Esse “novo” conceito textual, ao mesmo tempo em que se aproxima do chamado Realismo Maravilhoso, que provoca “[...]: a união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental.” (CHIAMPI, 2015, p. 32), conserva a singularidade das tradições culturais autóctones africanas na literatura, sem assumí-las como fictícias ou surreais.

Ao inserir o insólito em suas narrativas, o moçambicano Mia Couto vai de encontro ao realismo, cuja acepção gira apenas em torno de sua própria lógica, assume essa como unicamente verdadeira e não admite outras percepções da realidade. No decorrer de suas histórias, percebemos que a realidade pode se apresentar como múltipla e dinâmica, a partir da representação de inúmeras e diferentes visões. É possível observar nas obras coutianas que os acontecimentos insólitos que ali são apresentados se interligam a aspectos essenciais da cultura moçambicana, a exemplo do pensamento mítico-mágico.

Embora ainda utilize o termo Realismo Mágico, a estudiosa Maria Fernanda Afonso expressa claramente a importância da representação do insólito na literatura africana.




O realismo mágico parece encontrar em África uma força particular pelo facto de se ancorar num continente em que o mito faz parte da existência quotidiana; aqui ele revela uma relação necessária de contiguidade ou de correspondência entre o real e o imaginário. É certo que o realismo mágico participa do pensamento mítico enraizado em tradições ancestrais. No entanto, esta reabilitação das crenças primitivas não implica uma fuga à realidade. Pelo contrário, é nos continentes do Sul um instrumento particularmente apto a criticar os abusos, respeitantes tanto ao domínio colonial como à sociedade pós-colonial. (AFONSO *apud* GARCIA, 2013, p. 30)

Concluimos assim que ao utilizarmos os conceitos literários ocidentais, maravilhoso, fantástico e mágico, para tratar do insólito em obras africanas, é preciso considerar as singularidades culturais envolvidas de um povo que hoje, através da literatura, questiona a sua identidade pela via do mítico, buscando representar a imagem do que seja o povo africano.

Mia Couto e o mito

Com a chegada dos colonizadores na África e na Ásia, as regiões então feitas colônias sofreram com o domínio físico, cultural e moral exercido por aqueles que agora se consideravam donos da terra. Com o propósito de legitimar a colonização, os europeus apoiavam-se no chamado discurso colonial, cuja principal estratégia era o silenciamento da cultura do colonizado. Para o colonizador, a sua cultura, a sua língua e a sua história eram superiores à cultura, à língua e à história dos povos que colonizava. Sendo assim, a cultura local deveria ser totalmente esquecida para dar lugar à perpetuação da cultura ocidental.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, os impérios coloniais entraram em crise, culminando na independência das colônias africanas e asiáticas e dando início a um novo processo para reconquistar a autonomia política e cultural desses novos países. As então colônias, que após enfrentarem um longo período de guerra colonial e posteriormente de guerra civil, encontravam-se fragilizadas, têm, até os dias atuais, de lidar com uma grave questão identitária, considerando o fato de que a herança cultural do colonizador e o que restou da cultura original local convivem hoje no mesmo espaço, dando origem a uma cultura híbrida.




A literatura que é produzida atualmente nesses países, cuja influência do sistema colonial é percebida nas áreas econômicas, estruturais, culturais e linguísticas, é também conhecida como literatura pós-colonial. Tal literatura traz em suas narrativas os traços herdados da cultura do colonizador e os elementos restantes da cultura local e é, através dela, que os povos colonizados, que durante o período colonial haviam perdido sua subjetividade, retomam a sua voz e falam sobre a sua cultura. Os escritores oriundos desses países, que ainda estão em processo de descolonização, têm o papel de trazer à tona o passado e as raízes do seu povo. Tal ação é facilmente percebida na obra do escritor africano Mia Couto, que nasceu em Moçambique e escreve na língua oficial (e do colonizador) do seu país: o português.

Autor de livros como *Terra sonâmbula* (1992), *Estórias abensonhadas* (1994) e *O último voo do Flamingo* (2000), para citar alguns, Mia Couto objetiva suas narrativas no “[...] projeto de moçambicanidade, o desvendamento da identidade de um país esquecido de si devido aos mecanismos impostos pelo curso da História, pelo colonialismo, pela primeira e segunda guerra coloniais, a tentativa de despertá-lo do desatento abandono de si.” (TUTIKIAN, 2006, p.60). Suas obras, cuja característica que mais se destaca é a utilização transgressora da Língua Portuguesa, a qual, a partir de várias estratégias linguísticas de recriação de vocábulos, permite a aplicação de uma linguagem poética em textos de prosa, são também calcadas no elemento mítico, traço típico da cultura africana.

A presença do mito em suas narrativas, elemento norteador da mundividência na África negra tradicional, e que é utilizado para explicar fenômenos naturais, situações cotidianas e modelar comportamentos sociais, faz surgir nos textos situações insólitas que podem ser facilmente enquadradas nas correntes literárias conhecidas como Realismo Maravilhoso, Realismo Fantástico e Realismo Mágico, que foram popularizados a partir de teóricos literários que estudaram a literatura latino-americana.

Considerações Finais

A presença europeia no continente africano provocou, entre tantas outras coisas, abalos nas estruturas econômicas, sociais, culturais, linguísticas e identitárias dos povos que almejavam colonizar. O discurso colonial, cuja base é a verdade única, apoiava-se na fragilidade da produção do conhecimento africano, que era repassado de maneira




oral, para atribuir a esses povos ágrafos a característica da inferioridade, tornando-se assim mais fácil inculcar nesses a tradição ocidental baseada no código escrito.

Além da língua, a colonização levou a esses territórios toda uma gama de tradições que deveriam ser assimiladas por estes povos em detrimento das suas próprias. Um dos aspectos culturais que mais gerou conflito na relação entre colonizador e colonizado, e que nos propomos a tornar o tópico principal na análise literária que fizemos neste trabalho, foram as diferenças entre a perspectiva ocidental e a africana no que diz respeito a origem de fenômenos naturais e explicações para fatos cotidianos. Enquanto para o colonizador o pensamento racional-científico, que requeria evidências concretas, era o que pautava a existência de todos os elementos naturais, para os africanos tudo existia a partir do pensamento mítico-mágico, repassado de maneira oral através dos seus antepassados. Entendido como fantasia e ignorância pelos europeus, essa mundividência africana tornou-se mais um elemento utilizado para corroborar a superioridade ocidental e consolidar o sistema colonizador.

A literatura, que teve um papel crucial no processo de independência das ex-colônias africanas, age hoje nesses territórios em um movimento de descolonização, de reconstrução e redescobrimto identitário, no qual, através da apropriação e transgressão da língua do colonizador, escritores oriundos desses novos países utilizam os seus textos na formação de um discurso de resistência e na luta pela articulação de suas respectivas nações.

Em Moçambique, ex-colônia portuguesa que se tornou independente em 1975, podemos destacar o nome do escritor Mia Couto, que busca, através da apreensão mitopoética da realidade, recontar a história de Moçambique a partir da perspectiva de seu povo, e não apenas do conceito histórico de território colonizado. Mia empenha-se na criação de uma nova língua escrita para dar voz às personagens que representam os variados tipos que habitam hoje o espaço híbrido pós-colonial que se tornou Moçambique, representando a realidade sob um novo prisma, que não o ocidental, mas ainda assim através de uma forma de contação de histórias ocidental, a escrita.

A fim de propor um diálogo entre tradição e modernidade, Mia Couto traz para suas narrativas elementos culturais tradicionais moçambicanos, a exemplo de mitos e lendas, de uma forma ressignificada, em um misto com elementos culturais ocidentais, mostrando que sua escrita, ao mesmo tempo em que funciona como resistência ao



processo de descaracterização cultural imposto pelo sistema colonial, alerta para o perigo da estereotipização do continente africano como um lugar exótico, de tradições ancestrais e imutáveis.

A partir da análise de contos de autoria do escritor moçambicano, gênero que por sua estrutura textual se torna próximo da tradição oral de contação de histórias típica da cultura ancestral africana, percebemos que nas narrativas de Mia Couto, o mito, que por séculos foi descrito como relato falso e fantasioso, é referenciado no contexto pós-colonial e reatualizado nesse espaço que está em constante processo de atualização e redescobrimto.

A presença do mito nas narrativas de Mia Couto faz emergir a força de uma cultura que por séculos foi reprimida e agora sofre um processo de modernização, mas que, ainda que esteja convivendo com elementos diversos em um espaço híbrido, busca na tradição ancestral a raiz mítica que justifica a sua realidade. Contadas em língua portuguesa, o que, ao mesmo tempo em que caracteriza a força da colonização, demonstra um ato de resistência contra esse sistema pela maneira transgressora como é utilizada, suas histórias dão voz e vez à personagens que, na atualidade, enxergam o mundo através de um ótica identitária estilhaçada e narram os caminhos que esses têm que traçar em busca do seu redescobrimto pessoal e do seu país enquanto nação.

Referências bibliográficas

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

CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

COUTO, Mia. *Vozes anoitecidas: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Cada homem é uma raça: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Estórias Abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GARCIA, Flavio. *Discursos fantásticos de Mia Couto: mergulhos em narrativas curtas*



e de média extensão em que se manifesta o insólito ficcional. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2013.

RIBEIRO JR., João. *As perspectivas do mito*. São Paulo: Pancast Editorial, 1992.

A PERFORMATIVIDADE E O IMAGINÁRIO ECOPOESIA EM SACIOLOGIA DE GILBERTO MENDONÇA TELES E EDIVAL LOURENÇO

Rosally Brasil Pereira (PUC-GO)¹

Maria de Fátima Gonçalves Lima (PUC-GOIÁS)²

Resumo: Este artigo desenvolve um estudo sobre as ecopoésias de Gilberto Mendonça Teles, em sua obra *Saciologia Goiana* e em *Poesia Reunida* de Edival Lourenço, a partir das teorias do imaginário Gilbert Durand, Bachelard e Maffesoli. Esses artistas da palavra exprimem, por meio de um imaginário performático, o interesse pela ecologia e, transfiguram o tema em forma de arte, por meio de diferentes sistemas de linguagens.

Palavras-chave: Imaginário; ecopoesia; performático; natureza;

Saciologia Goiana de Gilberto Mendonça Teles

*Saciologia Goiana*³ de Gilberto Mendonça Teles é um livro de poemas dividido em quatro partes: I - Prefácio, II - Sombras da Terra, III - Camongo e IV – Antologia, que segundo Maria do Rosário de Moraes Teles, abarca os quatro pontos cardinais da cultura goiana, e ainda, que o título de *Saciologia goiana* provém da montagem de “sociologia” com “Saciologia”, isto é, a história de um Saci saciado com os acontecimentos políticos de Goiás. O poeta escolheu a forma fálica do Saci para dizer/sugerir suas alegrias e descontentamentos com a terra.

Dentre os poemas que fazem parte do livro, destacamos O MATO GROSSO DE GOIÁS que chama a atenção por ser poesia em série em que se divide 1. Século XVIII, 2. Século XIX, 3. Século XX e 4. Atualidade.

¹ Graduada em Letras (PUC-GO), Graduada em Direito (UNIVERSO-GO), Especialização em Literatura Brasileira (UNIVERSO-GO), Especialização em Gestão na Educação Básica (UFJF), Mestranda em Letras, Literatura Crítica Literária (PUC-GO). Contato: rosally.pereira@seduc.go.gov.br.

² Profa. Dra. Orientadora da mestranda. Maria de Fátima Gonçalves Lima. Possui graduação em Letras (1985) e Direito pela (PUC/GO) (1987), mestrado em Literatura Brasileira pela UFG (1992), doutorado em Letras (Área de Teoria da Literatura) pela UNESP - São José do Rio Preto (2004) e pós-doutorado pela PUC do Rio de Janeiro (PUC/Rio)(2009) e Pós-doutorado pela PUC São Paulo (2014). É Docente do Curso de Letras da PUC Goiás, Coordenadora do Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária da PUC Goiás. Tem experiência na área de Letras e Linguagem Jurídica, atuando principalmente nos temas: literatura brasileira, crítica literária e teoria do texto poético. É ensaísta e autora de obras de crítica e Literatura Infância juvenil. É líder de dois Grupos de Estudos Literários. Desenvolve um estudo sobre teoria da linguagem poética e membro efetivo do GT- Teoria do texto poético (ANPOLL). É membro do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de Goiânia e pertence a várias associações culturais.

CV: <http://lattes.cnpq.br/8056641507047911> fatimma@terra.com.br

³ - TELES, Gilberto Mendonça. *Saciologia Goiana*

O título O MATO GROSSO DE GOIÁS, se estende aos subtítulos, e se projeta como uma indagação temporal “Como era o Mato de Goiás nos séculos, XVIII, XIX, XX e Atualidade?”


O poema, O MATO GROSSO DE GOIÁS, é composto por nomes substantivos simples e composto, de árvores típica do cerrado goiano, em que o escrito põe em evidência, utilizando o recurso gráfico de palavras em negrito para árvores que estão em caminho de extinção. Recorre, ainda, ao recurso da escrita normal em caixa baixa, para mostrar as árvores que se resguardam de extinção, como o caso de **ANGELIM** e angelim-amargoso. Utiliza também, o recurso gráfico de palavras escritas em *itálico*, na marcação de passagem de tempo dos subtítulos *século XVIII*, *século XIX*, *século XX*, e *Atualidade* que assemelha à ideia de queda, que também está presente nos recursos de pontuação “/” o angelim, por exemplo, algumas de suas espécies desaparecem ao longo dos séculos, o que vai modificando os espaços e a junção de palavras que sugere uma massa que povoa o poema.

Olhando por cima, e no interior do poema, é possível perceber que os substantivos se unem formando uma massa. Uma massa que se modifica no tempo e no espaço do poema, que vai se desgastando no tempo do tempo e no tempo do poema, e que composto por nomes substantivos, se contrapõe aos subtítulos que demarcam tempo.

O MATO GROSSO DE GOIÁS

I. Século XVIII

AROEIRA aroeira-branca / vermelha atambu **ANGICO** angico-baranco / roxo / vermelho **ANGELIM** angelim-amargoso / araroba / coco / doce / pedra / rejado / rose almecegueiro **ARAPUTANGA** açoita-cavalos imburana **CUMBAKU** breu-do-campo **BÁLSAMO** canela **BARAUNA** **COPAIBA** copaiba-branca / vermelha cabrito **CABRIÚVA** carijó cega-machado canjerana **CEDRO** canjica **CAPITÃO-DO-MATO** coração-de-negro canjelim **JENIPAPO/ERO** **INGAZEIRO** ingá-açu ingá-cipó **SARAPA** calumbi chapada casco-danta **GAMELEIRA** **IBIRAPITANGA** cambiú **CARAIBA** faveira golabeira-do-mato embiú embira invira **GONÇALO-ALVES** **IPÊ** ipê-branco / amarelo / roxo / negro **IPÊÚVA** imburuçu **JATOBÁ** leite / vermelho **JACARANDÁ** louro **JACARÉ** mutuqueira moreira macaqueiro limoeiro **MARIA-PRETA** marinhoiro **LANDI** mutambo mandobeira mandiocão nó-de-porco olho-de-cabra **PAU-DE-GOIÁS** pimenta pau-candeia pau-catim **PAU D'ALHO** pau-de-curtição **PEROBA** peroba-rosa **PAU D'ARCO** pau-doco **PAU-D'ÓLEO** pau-de-areia pau-roxo / **FERRO** / rosa / santo pau-de-coíher pau-sassafrás **PIÚVA** pombeiro **PAINEIRA** **PITANGUEIRA** **PIUNA** quina tapororoca **SOBRO** taputá **MOGNO** sapucaia **SUCUPIRA** **TAMBORIL** timbiúva **VINHÁTICO** vequeta **BARRISUDA** guatambu calapó mangabeira **PITANGA** pina catitanga canela-de-velho papiro fruta-de-macaco osso-de-anta catinga-de-cutia pindaíba **GUAPEVA** canela-gomosa farinha-seca **INGÁ-MANSO** roncador sangra-d'água pé-de-branco caixeta **PINHEIRO** orelha-de-burro João-mole **MARFIM** **CABRIÚVA** carvoeiro freixo carnaúba uarirova guerirova quaritoba gariroba garitoba gueroba **MAÇARANDUBA** árvore-de-preguiça **CASTANHEIRO** **CEREJEIRA** **CARADÁ** guariroba palmito **PIGUEIRA** **TAMARINDO** piteira **J E Q U I T I B Á** mulungu **TAQTUMÁ** **CAJAZEIRA** canil



Essa massa composta de nomes que se organizam no espaço da página do poema, num pluralismo vertical que se encontra num pluralismo horizontal, marca um lugar labiríntico, paradisíaco, paraíso terrestre, sagrado, no qual se evoca Deus. Por outro lado, se a natureza é o sagrado, parece que o profano vai ganhando espaço pelo desaparecimento do sagrado e vai surgindo o profano na página do poema entre o claro e o escuro nas escritas das palavras em seu contraste caixa alta e caixa baixa, como em “**AROEIRA**”; em caixa alta e em caixa baixa a “aroeira-branca”. Semelhante ao regime diurno e noturno citado por Gilbert Durant.

O antropólogo Gilbert Durand, muitas vezes lembrou, ao longo de toda a sua obra, que as figuras dominantes do “regime diurno” do imaginário ocidental eram objetos hirsutos, contundentes, cortantes. Objetos, que tal como o falo, tem a função de penetrar, fustigar e, portanto, dominar uma natureza inerte, passiva, à espera de um herói fecundador. MAFFESOLI (2010, p. 59)

O regime diurno da imagem é colocado por Gilbert Durand como “regime das matérias luminosas, visuais e das técnicas de separação e de purificação, das quais as armas (flechas ou gládio) são símbolos frequentes” (PITTA, 2005, p. 26). Nesse aspecto, é possível perceber as palavras em escrita normal, como luminosas que trazem a imagem de uma natureza ainda viva “aroeira-branca” e convergem para uma potência de sobrevivência da natureza.

Estas imagens de palavras luminosas, que aqui chamamos de palavras em escrita normal, justificada pela escolha do recurso gráfico da escrita, a fonte, também parecem apresentar uma estrutura heroica do imaginário, a luta da palavra em branco para não chegar ao estágio de negrito, a luta da ecologia pela sobrevivência diante da degradação da natureza, é uma questão de heroísmo, “uma vitória sobre o destino e sobre a morte”, no dizer de (PITTA, 2005, p. 26).

Neste mesmo regime, observa-se também o recurso da grafia, na separação de sílabas como em “açoita-cavalos im-burana” a imagem da imagem “árvore” em “açoita-cavalos im-burana” parece estar como em final da fila, sem espaço para continuar no espaço da próxima página, na série século XIX, em que a palavra “açoita-cavalos im-burana” não aparece.

O regime noturno da imagem “vai se empenhar em fundir e harmonizar” (PITTA, 2005, p. 29), assim como a origem de um novo pensamento que surge a partir das imagens, de palavras em negrito, que conduzem o leitor receptor a um imaginário de



profundidade, de descida interior, transformando a morte da natureza, em momento de reflexão e mudança.


O escuro, regime caracterizado pela noite, que unifica pela conciliação, que também expressa angústia de **símbolos nictomórficos** relativos à situação de trevas, que induz à decadência, relação que se estende no poema O MATO GROSSO DE GOIÁS, em que as árvores em formas de palavras visuais, em negrito, caminham para o declínio de sua existência, enquanto ser ecológico.

“A natureza, então, não é mais um objeto inerte a representar e, depois, a explorar, mas sim uma surrealidade vivente. Aqui estamos no cerne da solidariedade orgânica própria da sensibilidade ecológica”. MAFFESOLI (2010, p. 80). Essa sensibilidade ecológica é montada a partir de um imaginário que se constrói no poema O MATO GROSSO DE GOIÁS, em que a natureza, em escuro, grita por sobrevivência e a natureza, em claro, tenta se manter em equilíbrio.

O imaginário, segundo Gilbert Durand é explanado a partir da ideia de palavras organizadas em conjunto e imagens que representam o pensamento do homem:

O imaginário – isto é, o conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do “homo sapiens” – nos aparece como o grande denominador fundamental onde vêm se arrumar (ranger) todos os procedimentos do espírito humano. (DURAND, 1999)

Nesta definição, as palavras se organizam em conjuntos, como uma constelação de imagens que se expressam e revelam o pensamento e o comportamento do homem carregado de sua cultura e seu contexto histórico-sócio-afetivo. E ainda, apresenta o imaginário como norma fundamental como um fenômeno sem pouca importância e sem significado: “O imaginário(...) é a norma fundamental (...) perto da qual, a contínua flutuação do progresso científico aparece como um fenômeno anódino e sem significado” (DURAND,1999). E também, como essência do espírito, o imaginário é visto como “esforço do ser para erguer uma esperança viva diante e contra o mundo objetivo da morte” (DURAND,1999). Essa essência do espírito, parece povoar o mundo imaginário do poema O MATO GROSSO DE GOIÁS, em que a imagem de árvores que vão se perdendo parecem levantar um esforço de vida, como esperança viva contra a queda, a morte e a degradação. Nesse sentido, essa ecopoesia traz um questionamento sobre a situação da ecologia, mostrando, como exemplo, a situação ecológica no século XVII, XIX, XX e Atualidade.



A ecopoesia é a ecologia presente na elasticidade da imagem poética artística. Essa ecologia é presente na obra *Saciologia*, de Gilberto Mendonça Teles, que explora esse mundo da ecologia, por meio de temas relacionados com a natureza, como no poema *O MATO GROSSO DE GOIÁS*. É um espaço para as questões ambientais no mundo das artes e em específico nas poesias de Gilberto Mendonça Teles, em *O MATO GROSSO DE GOIÁS*, no primeiro movimento, intitulado *Século XVIII*, as palavras-substantivas se dispõem de forma compacta, perfazendo a totalidade da página, em substantivos simples e composto. Ao confrontar as palavras em caixa alta ou baixa, o poeta ressalta a quantidade de madeiras de lei e de madeiras brancas, misturadas, consoante a harmonia cósmica em que está inserta na natureza. Também no poema, a imaginação em oposição à razão ganha visibilidade em mostrar, a cada passo da leitura, a ausência de árvores ao longo dos séculos, até os tempos atuais. O Grosso do Mato de Goiás, já não é tão grosso e vai se esvaecendo, sugerindo imagem de árvores em extinção como queda para a morte.

Essas imagens se convergem em imagens de queda, árvores visualizadas em negritos, que caem para a morte, passando de um estágio de raridade para o estágio de esquecimento, de vida a morte, também como um processo de saturação e dominação, o limite da própria existência do verde.

Segundo MAFFESOLI (2010, p. 71) “Saturação e dominação. São essas as duas características do mito do Progresso. São essas as raízes do paradigma moderno. A natureza torna-se um “ob-jeto” (o que é colocado a nossa frente)”. Objeto que ao homem é destinado, assim como no Édem que é dado ao homem para cultivar, “Não se deve esquecer, que depois da separação inicial, o jardim do Éden é dado ao homem para cultivar (Gênesis 2,15). O homem deve dominar a terra. Ele tem a posse da fauna e da flora. Essencialmente, é movido por uma lógica da dominação.” MAFFESOLI (2010, p. 70). Esse cultivar se apresenta, na dialética dos recursos visuais da imagem dominantes de palavras, escritas em negrito, em caixa alta, em claro e em caixa baixa, bem como, no tipo da fonte de algumas palavras, que se deixam espaçadas como em **J E Q U I T I B A** que principia uma sugestão de desaparecimento, já no final do século XVIII.

Nesse cultivar, parece também saturar a existência de certas espécies, e levar uma solução para conter a degradação, segundo MAFFESOLI (2010, p. 71): “Saturação e dominação. São essas as duas características do mito do Progresso e São essas as raízes do paradigma moderno. A natureza torna-se um “ob-jeto” (o que é colocado a nossa

frente) ” objeto de dominação do homem, dominar também é cuidar, é ter autoridade e perceber sua sensibilidade em viver.

Sensibilidade que está enraizada no próprio homem, quando o homem mata a natureza mata a si próprio, a sua fome, a sua proteção ribeirinha, o seu ar puro, a sua alimentação, a sua subsistência. Se apresenta como arquétipo da sensibilidade, um deus enraizado, o “Arquétipo da sensibilidade ecológica, Dionísio tem a gleba a seus pés. Ele sabe tirar proveito do que se apresenta e das frutas ofertadas por este mundo, aqui e agora. Pôde-se qualificar essa figura emblemática de divindade arbustiva. Um deus enraizado.” MAFFESOLI (2010, p. 64) como um rizoma, teoria filosófica de Gilles Deleuze, em que a noção de rizoma foi adotada a partir da estrutura de algumas plantas, em que os brotos podem ramificar-se em qualquer ponto, assim como engrossar e transformar-se em um bulbo ou tubérculo. Tirar proveito dionisíaco nesse caso, é manter uma relação do homem com a natureza e interagir, se modificar e chegar a uma estabilidade sensível, sem chegar aos espaços vazios apresentado no poema. Pois, a cada espaço de tempo as imagens substantivadas vão dando lugar a outras imagens. Imagens do espaço vazio que vão se formando caminhos criados por uma força centrífuga.

Essa força centrífuga é percebida no negrito das palavras, quando a palavra deixa de estar em claro e passa a negrito, e seu próximo passo é ser levado para fora do poema, somem como a imaginação de que desestabiliza a ecologia. São expelidos por esta força centrífuga na passagem do final do século XVIII, para o século XIX.

2. Século XIX

AROEIRA	aroeira-de-bugre/de-campo	ANGICO	limburana
	angelim-de-espirinho / de-folha-larga		almecegueiro
CUMBARU	barabatimão	BÁLSAMO	açaita-cavalo
cajica	CABRIÚVA	carijó	CEDRO coração-de-negro
cáparrosa-do-campo		INGAZEIRO	JENIPEIRO
GARAPA	calumbi	faveira	CAPITÃO-DO-MATO cangelim
CARAIBA	golabelra-do-mato	CAMELEIRA	GONÇALO-ALVES
embü	embira	IPÊ	ipê-branco/amarelo/roxo/negro
peúva	imburiçu	JATOBÁ	mutuqueira louro
moreira	JACARANDÁ	macaqueiro	MARIA-PRETA
marinheiro	PAU-D'ARCO	mandobela	PAU-D'ALHO
mandiocão		nô-de-porco	olho-de-cabra
PAU-DE-GOIÁS	pau-candela	pau-de-areia	pau-de-colher
pau-roxo / FERRO / rosa / santo		pombeiro	PAINEIRA
piôma	pitangueira	piôba	PEROBA obro seputá
SUCUPIRA	tapororoca	sapuceia	TAMBORIL
VINHÁTICO	BARRIGUDA	mangabeira	timbiúva
guarirova	guariroba	gariroba	gariroba
capitanga	canôla-de-velho	colapó	fruta-de-macaco
osso-de-santa		catinga-de-curia	pidalba
farinha-seca	JEQUITIBÁ	pé-de-pato-branco	orelha-de-burro
sangra-d'água	MARRIM	CABRIÚNA	joão-mole
freixo	papiro	pinheiro	carvoeiro
árvore-da-preguiça	çarandá	CERJEIRA	guariroba

O movimento centrífugo continua na passagem para o segundo segmento, Século XIX. Podemos observar que as palavras imagens rareiam o espaço da página. As madeiras de lei escasseiam, sendo substituídas por madeiras secundárias e por espaços brancos que, nestas circunstâncias, além de instaurar o poético, porque inscritos no texto e marcados por ele, passam a veicular a concreta semântica da negatividade à proporção que substancializa o estado de vazio das florestas que outra coisa não é que a própria devastação. E o uso da caixa alta ou baixa se refere às árvores menores, tanto em tamanho, quanto em qualidade e as transformações que passam a mata, em sua degração.

Essa degração no terceiro segmento, Séc.XX, mostra que as madeiras de lei se misturam às madeiras brancas, se tornam muito escassas. São substituídas por outras que se apresentam em menor qualidade e são trocadas por arbustos típicos do cerrado, que nem para porões servem. São marcadas nos espaços em brancos do poema, que se ampliam a fim de patentear o estado de devastação a que o homem submete as florestas, e as árvores são totalmente dizimadas.



Finalmente, na última parte do poema, as madeiras de lei praticamente desaparecem. Das 55 que figuravam no primeiro movimento, só restam 5. As madeiras nobres e as brancas, totalmente extintas ao final do poema, são substituídas por plantações de cereais, que, em grosso modo não consta árvore alguma. Além de realçar a palavra queimada, transformando o poema em chamas e, à medida que os fonemas vão desaparecendo, reduzindo-o em cinzas. Da mesma forma a palavra ZERO se interliga aos

espaços em branco que se materializam e aceleram, de forma ideogrâmica, o ritmo da destruição.

4. Atualidade

babaçu	babaca	baouri	capim-branco	capim
sempre-verde	capim-bananeirinha	capim-meloso	AROEIRA	
capim-jaraguá	atingueiro-roxo	pau-terra		
	capim-gordura	TAMBORIL	capim-membeca	
capim-colonião	capim-brachiaria	PAU D'ARCO		
lobeira	pequizeiro	araticum	cortiça	
caposirão	capim-bengo	capim-pube	SUCUPRA	
faveira	capim-navalha	lixeira	fedegoso	
mangabeira	aroeirinha	guariroba	JATOBÁ	
arroz	feijão	milho	arroz	feijão
soja	soja	soja	soja	soja
guariroba	guariroba	guariroba	guariroba	guariroba
derru	beda	derru	beda	derru
bedu	bedu	bedu	bedu	bedu
col	ara	col	ara	col
ara	ara	ara	ara	ara
le	nha	le	nha	le
nha	nha	nha	nha	nha
queimada	qu'imada	q'im'd	q'm'a'a	quél'm'ada
aceiro	aceiro	aceiro	aceiro	aceiro
				A ZERO

- 66 -

Na série atualidade se posta na página do poema, parece estar em um espaço de não mais floresta, mas de algumas plantações que estão em poda, em corte e em chamas.

A palavra imagem “derrubada” se posta na posição de uma caída de árvores, tanto na posição visual, quanto na sonoridade da imagem. No mesmo sentido a palavra imagem “coivara” parece receber um impulso de coice e vara, como se a própria natureza estivesse à mercê de apanhar do homem em coices e varas. Em seguida a palavra “lenha” ganha a imagem de lenha cortada, em que se apresenta separada, como uma semelhança de lenha empilhada pronta para a queimada.

E nisto, a palavra imagem se apresenta como em labaredas de chamas que consome a natureza e na força centrífuga se metamorfoseia em imagem “aceiro” como eliminação de vegetação, a zero, a nada.

Habeas Lenhus de Edival Lourenço

Essa série do poema O MATO GROSSO DE GOIÁS mantém traços de ecopoesia que se encontra na poesia *Habeas Lenhus*, de Edival Lourenço. A obra *Poesias Reunidas* de Edival Lourenço, está dividida nos títulos: Poesia reunida, Pela alvorada dos nirvanas, A caligrafia das heras, Enganos do Carbono, Estação do Cio, Coisa incoesa, As vias do

voos. Dentre essas poesias, destacamos *Habeas Lenhus*, pela característica de ecopoesia, que está presente no poema.

Habeas lenhus, em latim, assim como *habeas corpus*, significa, de acordo com o dicionário em latim⁴: “Que tenhas o corpo. Meio extraordinário de garantir e proteger com presteza todo aquele que sofre violência ou ameaça de constrangimento ilegal na sua liberdade de locomoção, por parte de qualquer autoridade legítima”. O título já é uma garantia à sobrevivência do pé de acácia.

O poema apresenta semelhante a estrutura de uma sentença: o relatório, a fundamentação e o dispositivo. Desta forma, percebe-se um espaço rizomático em que a sentença se assemelha a uma raiz que desliza entre o requerente, ao secretário, ao requerido, às testemunhas e ao juiz.

Habeas Lenhus

Foi decretada a sentença:
será derrubado o pé de acácia

Ele cresceu demais
agigantou acima do sobrado
tornou-se uma real ameaça.
Sem contar que não é esta
uma árvore de bons modos:
entope as calhas de detritos
descarta galhos inteiros
sobre o telhado
causando vários incômodos
e suas raízes avantajadas
estão empinando o edifício
como se fossem elas
um macaco de mecânica vegetal.

Ninguém disse pra árvore
que ela será derrubada.
Não pelo pudor do mexerico
que vontade não faltou
de lhe contar toda a verdade.
Antes porque ninguém sabe
onde ficam seus ouvidos.


Mas tenho fundadas suspeitas
de que as árvores ou pelo menos
este pé de acácia tem suas tretas
suas faculdades secretas premonitórias
e seus métodos defensivos.

Não é de ver que foi só surgir
a sentença derrubatória
este matreiro pé de acácia
agasalhou em seus galhos
um conjunto habitacional
de saltitante joões-de-barro
e entrou em floração furiosa
como nunca se vira até agora!

Ante o ecofloral argumento
há pensamento em poupá-lo
pelo menos até o fim da estação.
Será que depois
dessa bem sucedida litigância
terá ainda o pé de acácia
outro *habeas lenhus*
na manga?

Nesse poema *Habeas Lenhus*, a natureza parece mostrar sua relação com o homem, e a visão do homem em relação à natureza, “A natureza não é mais um parceiro com que se pode jogar, parceiro que convém respeitar, mas sim um objeto à mercê de exploradores

⁴ - Dicionário em Latim on line. Disponível em: < <https://www.dicionariodelatim.com.br/habeas-corpus/> >
Acesso em: 22/09/2017



que pode ser violentado à vontade. Dominar, domesticar, possuir, se se retomam as ocorrências cartesianas, constituem, então, o inconsciente coletivo moderno. ” MAFFESOLI (2010, p. 72), não é mais um parceiro visível a partir das atitudes do homem e reação da natureza, do documento à sentença “Foi decretada a sentença: será derrubado o pé de acácia”

A segunda estrofe do poema mostra o conteúdo decisório da sentença, relatório sobre os motivos da petição “Ela cresceu demais...causando vários incômodos” e cita que agigantou acima do sobrado/ entope as calhas de detritos/descarta galhos inteiros/ e suas raízes avantajadas/estão empinando o edifício” se apresentando, como colocou Deleuze, “o objeto que pode ser violentado à vontade”.

A interlocução da árvore com o homem aproximada a partir da raiz que sai, ganha espaço, entra no espaço do homem como um rizoma de haste subterrâneo que DELEUZE⁵ explora em seus estudos sobre o rizoma:

Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas suas funções de hábitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma; a batata e a grama, a erva daninha. (Gilles Deleuze e Félix Guattari,1995, vol.1 p. 2)

Esse rizoma também está presente na parte visual do poema em suas estrofes, ao deslizar de um verso para o outro e de uma estrofe para a outra. Nesse sentido, a segunda estrofe desliza para a terceira mostrando a outra parte do conteúdo decisório, baseado na contestação e nas suas justificativas. A defesa, em suas arditosas artimanhas, personifica a árvore: “Antes porque ninguém sabe/onde ficam seus ouvidos”, como um ser que ouve e fala, para em pé de igualdade se defender, mas ao mesmo tempo insere a questão da árvore como um ser especial, que não possui ouvidos.

⁵ - Gilles Deleuze e Félix Guattari. Introdução: Rizoma./ Texto extraído de Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia) Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa.Vol. 1. Editora 34, 1ª Ed.1995.p.2

E deslizando para a quarta estrofe, ponderada pela impugnação, ainda das fundamentações que parecem ganhar espaço rizomático. Aponta mais suspeitas e evidencia as acusações e fundamentações: “este pé de acácia tem suas tretas”

A quinta estrofe, apresenta fatos novos mercedores de reforma da sentença. Mostra que é útil e merece viver, “este matreiro pé de acácia/agasalhou em seus galhos /um conjunto habitacional/de saltitante joões-de-barro/e entrou em floração furiosa”, de forma rizomática deslizou pela fauna fazendo conexão ecológica. Como uma impugnação o pé de acácia mostra sua força através da natureza, na imagem da árvore mãe que acolhe, que e se doa em abrigo para outros seres, que embeleza o meio ambiente e promove sombra.

A sexta estrofe apresenta a decisão numa ecolinguagem se mostra convencida que diante tamanha força e beleza as teses desenvolveram para poupá-la “Ante o ecofloral argumento /há pensamento em poupá-lo/pelo menos até o fim da estação. Até que venha outro recurso o pé de acácia merece viver.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


Dicionário em Latim on line. Disponível em: <
<https://www.dicionariodelatim.com.br/habeas-corporus/>> Acesso em: 22/09/2017

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *Campos do Imaginário*/trad.Maria João Batalha Reis.Coleção Teoria das Artes e Literatura.Instituto Piaget, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica Moderna*; da metade do século XIX a meados do século XX.Trad. Marise M. Curiori. SãoPaulo: Duas Cidades, 1978.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance*. Trad.Jefferson Luiz Camargo. Martins Fontes, 2006



LEFEBVE, Maurice Jean. *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Coimbra: Livraria Almeida, 1980.

LOURENÇO, Edival. *Poesia Reunida*. São Paulo, Editora Ex Machina.2014.

NUNES, Benedito. *Passagem para o Poético*. São Paulo: Ática, 1986.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Col. Logos. Trad.de Olga Savary (p.15).

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

PITTA, Danielle Perim Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro. Atlântica Editora,2005.

POUD, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

TELES, Gilberto Mendonça. *Sociologia goiana*. 8ª. ed. Goiânia: Kelps, 2016

ZUNTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: A “literatura” medieval*. Trad.Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, Recepção e Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.



FAN PAGES DE ESCRITORES **QUANDO UMA CULTURA DE FÃS INVADE O CAMPO DA LITERATURA**

Sayonara Amaral de Oliveira (UNEB)¹


Resumo: Este trabalho reflete sobre o modo pelo qual uma cultura de fãs (*fandom*) se inscreve no campo da literatura, com enfoque nas *fan pages* criadas pelo público em homenagem a escritores brasileiros consagrados. Entende-se que, ao abraçarem a iniciativa de construir essas páginas no *facebook*, os fãs estão por certo realimentando um cânone já estabelecido, mas o fazem sob novas coordenadas, à revelia dos critérios de leitura legitimados por especialistas, produzindo outras modalidades de apropriação e de enunciação do literário no contexto da cultura midiática contemporânea.

Palavras-chave: *Fandom*; *Fan pages* literárias; leitores-fãs; campo literário

Por representar o entusiasmo e dedicação desmesurados que um indivíduo ou grupo de indivíduos nutre por determinados objetos de culto em circulação na cultura midiática, a figura do fã foi frequentemente criticada, posta sob suspeita, marginalizada. Aqui, não se deve perder de vista que a palavra fã (do inglês *fan*) deriva do vocábulo *fanático*, incorporando toda a carga de conotação negativa que este vocábulo já reuniu, ao ser empregado com fins de ridicularização, mediante a exacerbação do seu sentido religioso. E por acréscimo, fazendo eco aos estudos de comunicação embasados por uma crítica de orientação frankfurtiana – os quais, conforme Martin-Barbero (2002), enxergaram no receptor massivo unicamente a face do consumidor passivo, a-crítico, alienado, vítima exposta à coerção da mídia –, a imagem que durante muito tempo se teve do fã foi a de alguém obcecado, fora de controle ou até mesmo afetado por um tipo de patologia (JENSEN, 1992).

A condição de fã também não desfruta de prestígio no campo da literatura e das demais artes tidas como eruditas, quando se leva em conta o legado de uma tradição estética que prima pelo distanciamento, pela indiferença ou “desinteresse” calculados na apreciação do objeto artístico. Nos termos de Pierre Bourdieu (2007, p. 34-35), essa tradição defende “a recusa sistemática de tudo o que é humano”, compreendendo pelo

¹ Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL/UNEB). Pós-Doutoranda (PROCAD/CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Contato: sayo22@terra.com.br




termo “humano” tanto as emoções e os sentimentos que as pessoas comuns experimentam em sua existência comum quanto os temas ou objetos capazes de suscitar tais emoções e sentimentos. Mediante os valores cultivados segundo tal orientação estética, de extração kantiana, que rejeita as formas de sensibilidade propícias ao arrebatamento emocional e considera o arrebatamento como uma forma de adesão ingênua ou abandono à sedução fácil, a atitude de entrega assumida pelo fã em relação ao seu objeto de reverência seria exemplar de um comportamento *naif*, clichê e vulgar.

Talvez esta seja a razão pela qual, nos ambientes acadêmicos, tende-se a dizer que os fãs são sempre “os outros” e nunca “nós”, conforme salienta Jolie Jensen (1992). De acordo com a pesquisadora, os intelectuais, a fim de resguardar a fronteira do bom senso e do bom gosto, costumam admitir que são, no máximo, entusiastas, afeiçoados ou colecionadores de obras ou pensamentos de autores. O intelectual se daria por satisfeito em traduzir a expressão “gosto” pelo termo “preferência”, esta última podendo se converter em *expertise*, jamais devendo ser confundida com paixão. E as escolhas declaradas do intelectual remeteriam, grosso modo, ao repertório da chamada alta cultura, na contramão dos objetos eleitos pelo fã, que estão alocados, majoritariamente, nos circuitos desprivilegiados da cultura popular e massiva. Portanto, seja no tocante ao tratamento apaixonado concedido ao objeto de admiração, seja pela posição que este objeto ocupa na hierarquia dos bens simbólicos, a condição de fã também funcionou como um demarcador de distinção cultural, constituindo-se, muitas vezes, em motivo de constrangimento para aqueles que se encorajassem a assumi-la.

Passadas algumas décadas desde que as Teorias de Recepção se firmaram no âmbito dos Estudos Literários, alertando sobre a relevância da resposta do público (JAUSS, 1994) para a vida histórica das obras, e desde que os Estudos de Cultura emergiram como um campo de conhecimento empenhado no desmonte de hierarquias e exclusões erguidas pela tradição artística-cultural da modernidade, um outro olhar é hoje lançado sobre a figura do fã. Concorre também para essa mudança de perspectiva o advento mais recente das tecnologias digitais, que, ao deslocarem o monopólio da emissão antes detido pelas mídias mais convencionais, desempenham um papel excepcional como canais de expressão e de visibilidade para públicos amplos e anônimos (LEVY, 1999).


Com a popularização da internet, ganham relevo as experiências ligadas ao que vem se chamar de *fandom* – termo que assume acepções variadas, sendo empregado para



designar tudo o que diz respeito ao universo do fã, desde a qualidade de um modo de ser, o “ser fã”, até a reunião de um grupo de pessoas em torno de um objeto de admiração. Em linhas gerais, o termo pode ser traduzido pela expressão “cultura de fã”, englobando um leque de atividades e produções culturais que, sem negligenciar a dimensão do afeto, em nada fazem lembrar a ingenuidade ou a alienação do pensamento costumeiramente atribuídas para conformar o estereótipo do fã. Os *fandoms* contemporâneos, espalhados nas redes digitais, funcionam como verdadeiras comunidades de leitores/receptores, os quais não somente encontram espaço para demonstrar que produzem sentidos variados sobre aquilo que consomem, bem como vão se revelar aptos a criar, conforme os seus interesses, conteúdos que poderão ser lidos/consumidos por outros.

No campo da literatura, um exemplo de *fandom* que já se tornou relativamente conhecido é o das *fan fictions* (ficções de fã), constituídas em geral a partir de narrativas de grande sucesso editorial, que, ao serem recontadas ou continuadas pelos fãs, são por vezes alteradas, suplementadas, segundo particulares modos de ler. Divulgada na internet através de *sites* específicos para este fim, essa (re)escrita dos fãs constitui-se em um produto cultural que, derivado das obras originais, goza de autonomia suficiente para ser consumido, comentado, julgado e também recomendado por outros fãs. As *fan fictions* formam um sistema literário alternativo, criado pelo (e para o) público, com o intuito de dar vazão às demandas dos leitores por uma participação efetiva junto às histórias que tanto os fascinam, conforme observado por Henry Jenkins (2015).

Longe de reproduzir a imagem de um indivíduo patológico, siderado pela devoção a um ídolo, a emergência dos *fandoms* digitais também coloca em questionamento uma outra concepção preconceituosa do senso comum sobre fãs, agora no tocante àquela distinção valorativa segundo a qual o gosto desse público estaria limitado aos sucessos massivos do momento, à chamada literatura “*best seller*”, enquanto as obras e os autores considerados *cult* interessariam tão somente aos intelectuais ou leitores identificados com o universo acadêmico. Seguindo este raciocínio, seria aceitável que obras massivas, como a série *Harry Potter*, da escritora inglesa J.K. Rowling – não por acaso, líder na produção de *fan fictions* –, ostentasse legiões de fãs. Porém o mesmo não poderia ser admitido no caso das produções literárias eruditas, junto às quais a simples menção da palavra “fã” pareceria soar como uma espécie de heresia.




Diante de um tal raciocínio, vê-se ecoar aquela “angústia da contaminação” que Andreas Huyssen (1996) identificou na rejeição que a chamada alta modernidade estética desenvolveu em relação à cultura de massa na passagem do século XIX para o século XX, momento em que a autonomia da arte e o grande valor do artista se traduzia pela renúncia categórica de fazer sucesso junto às maiorias. Para dar conta dessa rejeição, que exerce ainda hoje uma significativa influência no campo artístico e intelectual, basta lembrar de uma célebre sentença proferida pelo eminente poeta francês Paul Valéry, quando afirmou: “prefiro ser lido muitas vezes por um só do que uma só vez por muitos”.

Mas é certo que, na atualidade, os pressupostos valorativos que alimentaram o embate moderno entre literatura e cultura de massa vão sendo visivelmente abalados. Mediante um mercado que se expande em largas proporções e faz circular, de forma conjunta e nas mais variadas mídias, bens simbólicos tidos como populares, massificados e também elitizados, as antigas fronteiras e hierarquias entre o *pop* e o erudito já não encontram pontos seguros de ancoragem e têm o seu raio de ação bastante diminuído. Com a dinâmica socioeconômica do desenvolvimento artístico vivenciada nos tempos contemporâneos, a crescente interação entre capitais culturais outrora classificados como provenientes de esferas distintas revela que a dita “arte culta já não é um comércio de minorias”, conforme observou Nestor Garcia Canclini (2003, p. 56). Podendo-se acrescentar que o inverso também é válido: a dita arte comercial e massiva não é exclusividade de uma maioria supostamente “inculta”.

Mostra-se inviável qualquer tentativa de pensar que a recepção de determinadas obras e autores estará confinada a públicos também determinados ou específicos. Portanto, ao contrário do que alguns poderiam supor, vê-se que uma cultura de fãs, mobilizada pelo público frequentador da internet, não se restringe aos badalados *best sellers* contemporâneos. E isso pode ser constatado a partir de outros registros de *fandoms* literários em atividade hoje na rede digital, a exemplo das *fan pages* criadas para homenagear prestigiados escritores do cânone literário brasileiro.

No *facebook*, eminentes escritores como Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Clarice Lispector, entre outros que firmaram há anos (ou séculos) o seu lugar como autores *cult*, contam agora com os seus nomes, textos, imagens e dados biográficos servindo de motivo temático para páginas criadas por fãs, usuários da rede social. Tais escritores, que tradicionalmente tiveram e têm suas presenças




asseguradas nos manuais escolares, nos rituais de legitimação orquestrados pelas academias, agremiações literárias ou pelas mídias convencionais do jornal, rádio, cinema e TV, migram, na atualidade, para a rede digital, alcançando aí o *status* de ícones *pop*, com direito a um *fandom* próprio, à semelhança de outras celebridades vinculadas à cultura midiática contemporânea. Habitando um espaço inédito de consagração, eles reavivam o seu posto de “clássicos da literatura” através dos tributos prestados por fãs dedicados.

De início, pode-se presumir que o investimento dos fãs na criação dessas páginas com rubricas de autores consagrados traduz, em certa medida, a demanda de projetar na mídia a sua autorrepresentação como leitores ou receptores “cultos”, consumidores de obras representativas, legitimadas e, portanto, de mérito inestimável. Agindo de modo a demarcar esse espaço de distinção, os fãs estariam, assim, buscando aquele “efeito de legitimidade” que é obtido quando as preferências de consumo cultural declaradas por um indivíduo entram em conformidade com o repertório validado pela tradição erudita, nos termos de Pierre Bourdieu (2004, p. 236).

A esta altura, cabe admitir que a diluição das fronteiras entre “alta” e “baixa” cultura é hoje, de fato, ainda muito relativa. Como observa Eneida Leal Cunha (2009, p. 81), apesar do diagnóstico intelectual das trocas e contaminações que se processam entre essas fronteiras, “do ponto de vista do valor, do valor cultural, a hierarquia prevalece e se manifesta em diversos planos da vida social, em que pese a dimensão da influência contemporânea dos meios massivos”. Reconhecer as hibridizações culturais experimentadas na atualidade não leva a acreditar que valores arraigados foram aniquilados, em especial aqueles valores cultivados por uma forte e diligente tradição letrada, a qual teve/tem na literatura o seu signo de mais alta cotação.

No entanto, se a escolha dos autores brasileiros que dão título às *fan pages* correspondem a um repertório estabelecido e veiculado sobretudo pela escola, que é onde em geral se trava um primeiro contato com esses autores, tal correspondência, por outro lado, não assegura que os pactos de leitura e recepção firmados pelos fãs obedeçam aos protocolos legitimados junto ao campo instituído da literatura. À revelia de críticos, professores, editores ou demais vozes autorizadas do campo, as atividades registradas em uma cultura de fãs, que faz da mídia digital o seu suporte, ocorrem num espaço simbólico que já não é mais controlado por especialistas na matéria e cujas coordenadas são agora



fornecidas pelo público heterogêneo e disperso que frequenta a internet. Esse público se mostra motivado a dar continuidade ao cânone, mas o faz em um endereço e circuito diferentes, a partir de distintos modos de ler, o que vai, sem dúvida, conferir novas nuances a esse cânone.

Em geral, as *fan pages* trazem, além de textos dos autores homenageados, os seus dados biográficos, fotos, charges, vídeos que estejam disponíveis na rede, bem como informações atinentes à repercussão de sua obra, quando ocorre a nova edição ou reimpressão de um livro ou relembra-se alguma data comemorativa na sua carreira. Não faltam aqui também outras estratégias de promoção cultural, condizentes com as oportunidades e condições que as ferramentas da mídia digital oferecem, num movimento que atesta os novos rituais de celebração da literatura na atualidade. A título de exemplo, no dia 31 de outubro de 2016, em comemoração ao dia do nascimento do poeta Carlos Drummond de Andrade, uma de suas *fan pages* lançou uma enquete com o seguinte convite para o público: “faça um teste e descubra que poema de Drummond você é”.²

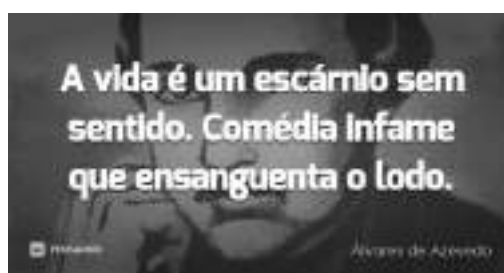
Fazendo dessas páginas eletrônicas um espaço singular de consagração, os fãs atuam à maneira de novos arcontes ou guardiões do arquivo (DERRIDA, 2001) dos escritores, os quais passam a integrar a rotina dos usuários da nova mídia. Como a lógica da rede social é regida pela conquista de amigos-seguidores e pela visibilidade que junto a estes se venha conquistar, os proprietários das *fan pages* cuidam da atualização constante das páginas, as quais são preenchidas com publicações regulares e ficam em contínua evidência nos *feeds* de notícias dos seus seguidores.

Quem possuir uma conta no *facebook*, não deve se surpreender, portanto, que apareçam na sua *timeline* mensagens do tipo: “Machado de Assis alterou a sua foto de perfil”, “Clarice Lispector curtiu uma publicação em que você foi marcado”, ou ainda: “Lima Barreto lhe enviou uma solicitação de amizade”. Em sua escancarada inverossimilhança, quase jocosa, o teor dessas mensagens passa a significar o que, em termos simbólicos, torna-se eminentemente real: os escritores ganham nova vida à medida que são “tomados” por usuários do *facebook*, numa relação de familiaridade com o público antes impensada, o que lhes assegura longevidade em meio às inúmeras postagens, curtidas e compartilhamentos. A esse propósito, vale registrar um episódio que se tornou uma anedota nas redes, conforme relatado pelo pesquisador Fabio Malini

² Disponível em: <https://www.facebook.com/drummondpoemas/posts/1447984068548275>

(2014), em seu estudo sobre usuários-fãs de literatura brasileira nas redes sociais: “uma assessora de uma grande bienal de literatura entrou em contato com a *fan page* de Paulo Leminski. Ela convidava o autor para uma mesa de debates. Leminski, emulado, prontamente respondeu: “Obrigado, mas eu já morri. Dureza, né?” (MALINI, 2014, p. 232).


Entre os diversos e singulares modos de ler veiculados nessas páginas, destaca-se um procedimento muito frequente, que consiste em editar e postar citações (*quotes*) de frases ou versos da autora ou do autor homenageados. Em muitos casos, tais postagens tornam-se o que os internautas costumam chamar de “virais”, por se espalharem com extrema velocidade na rede, em proporções quase inalcançáveis. Abaixo segue um exemplo dessas postagens, a título de ilustração:



(Álvares de Azevedo - O Grande Poeta)³

Ao recortarem trechos das obras, levando-os a desfilar orgulhosamente nas páginas eletrônicas, a título de máximas de sabedoria, os fãs parecem reacender a técnica dos antigos *hypomnemata* ou cadernos pessoais de anotações, referidos por Michael Foucault (2002) quando discute os processos de subjetivação na Antiguidade Clássica. Nesses cadernos, os indivíduos reproduziam os textos já-ditos por outrem, fragmentos de obras, dizeres, relatos, reflexões, enfim, tudo “aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si” (FOUCAULT, 2002, p. 137). Essas anotações ou citações de discursos alheios, merecedores de grande deferência, eram algo para sempre se ter à mão, pois “constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-se, assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior” (FOUCAULT, 2002, p. 135).

³ Disponível em: <https://www.facebook.com/poetaalvaresdeazevedo/>




Nos dias atuais, o que pode estar mais à mão do que uma página “no face”? Uma página eletrônica cujo conteúdo se faz rapidamente disponível e acessível tanto para o seu proprietário quanto para o público que com ele ou ela comungue de interesses semelhantes?

Ao citarem em profusão os trechos dos escritores, os criadores das *fan pages* por certo rompem com aquele princípio de distanciamento estético requerido junto à tradição cultural erudita, mediante a qual a paixão do fã foi rebaixada a uma modalidade de fruição de segunda categoria. Na apreciação dos trechos de uma produção literária autoral, o distanciamento exigiria, entre outros aspectos, levar em conta os respectivos contextos de enunciação desses trechos, o projeto estético assumido pelo seu autor, bem como a emergência da obra em um determinado momento histórico. Contudo, nas *fan pages*, todo esse arsenal de leitura cultivado e informado pelos especialistas é desprezado – ainda que o fã tenha dele conhecimento e saiba dele se utilizar, conforme tenha aprendido na escola ou mesmo na universidade. Na cultura dos fãs, tal conhecimento é deixado de lado para dar lugar ao caráter invasivo da leitura, que se constitui no motor do trabalho da citação, como descrito por Antoine Compagnon (2007, p.13): “quando cito, extraio, mutilo, desenraizo. (...) Porque minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o”.

Em lugar do rigor crítico ou de uma postura respeitosamente contemplativa, os fãs investem, portanto, numa aproximação direta com os seus objetos de admiração, no caso, os textos dos escritores eleitos, trazendo-os para o seu convívio cotidiano. E, para realizar tal feito, pouco importará se a citação um uso foi retirada da fala de uma personagem ou do narrador de um conto ou romance, assim como pouco interessará registrar se a obra é produzida em verso ou em prosa. Indo mais longe, talvez pouco importe até mesmo conferir se o trecho em questão pertence de fato ao autor homenageado, pois é notável a frequência com que, na internet, textos literários circulam com autorias trocadas, embaralhadas, sendo muitos deles textos apócrifos aos quais se empresta falsas assinaturas de famosos (RÓNAI, 2006).

Desviando de vários requisitos legitimados junto ao campo instituído da literatura para fornecer uma leitura criteriosa e, portanto, “correta” dos textos, o efeito maior que se pode deprender dessa prática da citação executada pelos fãs é o estreitamento dos laços entre texto e vida. Como se os trechos citados do escritor consagrado estivessem ali




para dar conta de um modo de ser daquele que o cita. Os fãs agem, assim, em conformidade com o que afirmou Tzvetan Todorov (2010), ao declarar que, na contramão de professores, críticos e escritores que dizem que “a literatura só fala de si mesma”, “o leitor comum continua a procurar nas obras que lê aquilo que pode dar sentido à sua existência”. Ainda de acordo com o autor, “se esse leitor não tivesse razão, a literatura estaria condenada a desaparecer num curto prazo” (TODOROV, 2010, p. 77).

O emprego do recurso citacional nas *fan pages* parece dar corpo àquele conhecido sentimento que leva alguém a dizer o seguinte sobre algo que leu: “Oh, eu poderia ter escrito isso!” E tal sentimento alcança um significado poderoso quando se leva em conta a interpretação singular que Michel de Certeau (1994) propõe para o conceito de assimilação no terreno da leitura e da recepção literárias. Ao tomar o leitor como um viajante, um nômade caçando livremente pelos campos que não escreveu, o autor afirma que, na prática da leitura, pensada em sua dimensão produtiva, assimilar não deve significar “tornar-se semelhante” àquilo que se consome ou que se absorve. Ao invés disso, assimilar é tornar o que se lê “semelhante ao que se é, fazê-lo próprio, apropriar-se ou reapropriar-se dele”.

Ao encurtarem a distância que os separaria dos seus ídolos-escritores, os fãs concretizam, portanto, o desejo de tornar próprios os textos com os quais estabelecem uma forte identificação. E embora a eminente rubrica do escritor homenageado seja replicada e ratificada nos trechos citados pelo fã, não há como deixar de notar nesse gesto de apropriação uma descentralização do monopólio autoral. Os textos do escritor são deslocados do contexto original de publicação para serem agora reeditados em um domínio alheio – o domínio do fã, que configurou a página eletrônica e que, alimentando-a com suas postagens, faz dessa página um outro produto cultural, apto a conquistar o seu próprio público na rede social. Já distantes dos livros de que foram recortadas, as citações ganham novo registro e formato, conferido pelo fã, que passa aí a atuar como um co-autor ou, ao menos, como um curador da obra. Isto é: alguém que se torna de certo modo responsável pela existência da obra nesse novo espaço de publicação e divulgação.

Surgem assim algumas pistas para pensar as transformações por que passa o funcionamento do campo da literatura nos tempos contemporâneos, quando se tem a chance de constatar que alentados autores do cânone brasileiro são consumidos e “assimilados” vorazmente no interior de uma cultura de fãs. Para os defensores da




autonomia do literário, detratores dessa abertura promovida junto às redes digitais, há perdas consideráveis no que tange ao valor da literatura. Esta teria o seu capital simbólico descaracterizado mediante práticas de leitura consideradas superficiais, amadoras, cujo maior prejuízo residiria no fato de repercutirem em ampla escala, ganhando ares de autonomia. Nestes tempos contemporâneos, em que se multiplicam as fontes de legitimidade cultural, o pensamento apocalíptico ainda insiste em vaticinar um provável “fim da literatura” frente às expansões midiáticas, recusando-se a admitir a emergência de outros espaços, de outras modalidades de apropriação e de enunciação do literário.

Mas para quem entende que a literatura deve constituir um bem simbólico disponível a um vasto público, a ser reivindicado por aqueles que são por vezes taxados pejorativamente de “leitores comuns”, a emergência dos *fandoms* literários nas redes digitais guarda aspectos promissores. Ao revelar que uma cultura de fãs vai muito além do estereotipado culto subserviente a um ídolo, bem como não está confinada às produções costumeiramente desvalorizadas da chamada cultura de massa, as *fan pages* criadas em homenagem a escritores brasileiros consagrados permitem que novos sujeitos assumam o posto de promotores e mediadores culturais do literário, com direito a selecionar, editar e publicar conteúdos para este fim. E a chance de conquistar um sem-número de possíveis seguidores no *facebook* conta como uma vantagem a mais, tanto para o prestígio do escritor homenageado quanto para o fã, que, ao promover os seus autores preferidos, promove-se também, ocupando um lugar de expressão e visibilidade antes reservado aos especialistas. Se os fãs trazem consigo demandas e expectativas diversas, sem o compromisso de fazer tais expectativas coincidirem com aquelas da instituição, resta ponderar que esse descomprometimento talvez só perturbe a nós, os representantes da instituição, cujas palavras de ordem, afinal, já não surtem muito efeito nesses novos domínios.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.



BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.

CUNHA, Eneida Leal. A emergência da cultura e da crítica cultural. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande-MS, Ed. UFMS, v. 1, 2009, p. 73-82. Disponível em: <http://seer.ufms.br/index.php/cadec/article/view/2184/1355>. Acesso em: 10/07/2017.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.


FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 2002.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

JENKINS, Henry. *Invasores do texto: fãs e cultura participativa*. Tradução de Érico Assis. NOVA Iguaçu-RJ: Marsupial Editora, 2015.

JENSEN, Jolie. Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization. In: LEWIS, Lisa (Org). *Adoring audience: fan culture and popular media*. London: Routledge, 1992.

LEVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.



MALINI, Fabio. Literatura, Twitter e Facebook: a economia dos likes e dos RTS dos usuários-fãs de literatura brasileira nas redes sociais. Revista *Observatório Itaú Cultural*, São Paulo: Itaú Cultural, n. 17, ago/dez 2014, p. 204-234.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton de (Org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. Tradução de Silvia Cristina Dotta e Kiel Pimenta. São Paulo: Brasiliense, 2002.

RÓNAI, Cora (Org.). *Caiu na Rede. Os textos falsos da internet que se tornaram clássicos*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

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

Fan pages

ÁLVARES DE AZEVEDO – O GRANDE POETA. Disponível em: <https://www.facebook.com/poetaalvaresdeazevedo/> Consultado em: 01/08/2017.

POEMAS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE. Disponível em: <https://www.facebook.com/drummondpoemas/posts/1447984068548275> Consultado em: 01/08/2017.

A MONSTRUOSIDADE HUMANA: A LITERATURA GÓTICA COMO BASE PARA A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO.

Amanda da Silveira Assenza Fratucci (FCLAr - UNESP)¹

Resumo: O conto fantástico nasce como modalidade literária no Romantismo alemão, com a intenção de representar o mundo interior e subjetivo da mente. Porém, antes disso, já na segunda metade do século XVIII, o romance gótico na Inglaterra havia explorado temas e ambientes que serviriam de base ao fantástico. A literatura fantástica contemporânea apropria-se de elementos da literatura gótica mostrando a monstruosidade humana, colocando figuras malignas no interior da mente do indivíduo. Assim, o objetivo deste trabalho é mostrar como a obra do autor francês Claude Seignolle apropria-se de elementos da literatura gótica para a construção de seus textos fantásticos.

Palavras-chave: Gótico; Fantástico; Literatura Contemporânea; Claude Seignolle.

O Gótico


O Iluminismo francês, sabemos, foi um movimento filosófico-literário que tinha como princípios a valorização extrema da razão, da verdade e de tudo aquilo que estava, de alguma forma, ligado à lógica. Assim, devido aos avanços da ciência, uma onda de racionalidade tomou não só a França, mas toda a Europa ocidental. Qualquer tipo de subjetivismo era excluído, a literatura voltou-se novamente para os princípios estéticos vigentes na Grécia e na Roma antigas, fazendo surgir o Neoclassicismo literário. De acordo com os padrões iluministas, os antigos medos e superstições que tinham sido inculcados durante a Idade Média deveriam ser desfeitos e a literatura deveria ter a função de somente transmitir lições que pudessem contribuir para a educação cívica do indivíduo.

Nesse período, como contraponto, apareceu, na Inglaterra, em meados do século XVIII, um tipo de literatura que se colocou definitivamente contra as ideias iluministas: a literatura gótica, que veio, então, para desestabilizar essa “ordem” iluminista e retomar a obscuridade medieval que os iluministas queriam esquecer.

Sobre o gótico, Otto Maria Carpeaux (1987, p. 160) afirma:

É o romance dos espectros em castelos arruinados, de mocinhas presas em cárceres subterrâneos por criminosos, de monges desenfreadamente debochados, uma caricatura do mundo medieval, com fortes tendências anticlericais, como convém ao Século das Luzes, e tudo é colocado num país pitorescamente exótico, às mais

¹ Graduada em Letras pela UNESP. Atualmente, é doutoranda em Estudos Literários pela mesma instituição. Contato: as.assenza@gmail.com.



das vezes na Itália, não importa, pois no gosto oficial da época, que continua o Classicismo, tudo aquilo que não é Antiguidade greco-romana ou França, é exótico. A literatura popular ou “trivial” da época acreditava tudo isso. Mas os leitores cultos, estes sabiam melhor: o país exótico para o qual se refugia o anticlassicismo é o país de todas aquelas novidades – da poesia da natureza e da noite dos túmulos, do romance sentimental e do romance “gótico” é a Inglaterra.

A literatura gótica tem sua data de início marcada pela publicação do romance *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, em 1764. Modalidade literária que surgiu na Inglaterra como reação a um excessivo racionalismo, o gótico trabalha com o sobrenatural maligno, o horrível, o insano e o demoníaco, categorias que o mundo racional dos iluministas havia pretendido relegar ao esquecimento. O gótico surge então para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa (VASCONCELOS, 2002, p. 122).


Para Ariovaldo José Vidal (1996, p. 8), em sua apresentação ao romance que inaugurou a modalidade, uma definição de gótico deve começar apresentando um elemento inerente a qualquer texto literário que assim se assuma:

O antiquíssimo e arruinado castelo gótico (mais fiel à imaginação do escritor do que à realidade), com todas as suas misteriosas salas, quadros que mudam de figura, objetos sinistros, barulhos inexplicáveis, corredores sombrios, escadas labirínticas, adegas e subterrâneos que guardam mortos-vivos, além de fantasmas que insistem em visitar os novos inquilinos. Tudo isso emoldurado pelo vento da noite e pelas sombras que habitam o grande jardim da propriedade.

O castelo gótico assume, portanto, uma importância vital em textos góticos. Será nesse cenário que as histórias de fantasmas, vampiros, monstros, bruxas e demônios se desenvolverão.

Vidal acrescenta, ainda, que uma história gótica é feita de “peripécias que se sucedem em lances dramáticos: suspense, medo, terror, castigos cruéis, mortes pavorosas etc” (VIDAL, 1996, p. 8).

Sandra Guardini Vasconcelos aponta em sua oitava das *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII* (2002) uma Maquinaria gótica, ou seja, um conjunto de elementos característicos da literatura gótica: o espaço insólito (castelos, prisões, abadias, cemitérios) normalmente estrangeiro (ligação com o exótico e o desconhecido),



o retorno à Idade Média, o medo, o horror (imagem estática paralisante), o terror (efeito causado pelo suspense, pelo medo; gera uma reação) e, finalmente, a psicologia do medo.


A psicologia do medo, segundo a autora, diz respeito a “experiências emocionais que perturbam o senso de realidade e distorcem a percepção e a perspectiva. Em situações de isolamento social, a personagem experimenta distorções de sua sensibilidade, questiona o ‘real’ e busca na natureza, [...] abrigo e refúgio” (VASCONCELOS, 2002, p. 127).

As contradições e as antíteses também aparecem com força no gótico: paixão e razão, excesso e comedimento, real e fantástico, passado e presente, civilizado e bárbaro, sobrenatural e natural. Essa ambivalência gótica é resultado da tensão entre seu modo não realista de representação e os propósitos morais que professava (VASCONCELOS, 2002, p. 129).

O gótico é, portanto, um efeito da narrativa que trabalha com a sugestão do medo e do terror, com ambivalências que permeiam a narrativa, colocando em cheque nossa percepção de realidade.

Por volta de 1797, observa-se o ápice das traduções e adaptações dos romances góticos ingleses no continente Europeu. Na França, o romance gótico se confronta com duas tradições: o romance barroco francês e o romance de cavalaria alemão. Essas tradições se aliam ao gosto pelas ruínas e pelo extraordinário, às paixões exacerbadas e à noite, que já prenunciam o espírito romântico francês, e a experiência revolucionária de 1789, criando uma atmosfera propícia ao romance gótico. Esse romance gótico torna-se então uma moda na França que se prolonga em outro gênero ao qual dá origem, o gênero frenético, já no começo do século XIX. O *roman noir* ou frenético atinge um vasto público leitor no romantismo nascente, mas é firmemente combatido, na França, pela crítica especializada, sobretudo pelos partidários do classicismo, que repudiam o caráter excessivo e inverossímil dessa nova tendência.

O frenético, segundo Camarani (1992) é caracterizado pelo recurso a mecanismos brutais e o menos naturais possíveis, a fim de provocar as fortes emoções características do estado de terror: aparições diabólicas, como demônios, fantasmas e vampiros e muito sangue derramado são os principais elementos dessa modalidade literária.



Além de apresentar aparições diabólicas, o frenético focaliza o derramamento de sangue, o que vai diretamente ao encontro das obsessões de uma geração que descobre nesse gênero livre da censura do bom gosto, um meio de trazer à luz os fantasmas do inconsciente. (CAMARANI, 1992, p. 57)

Essa tendência começou a se manifestar na França por volta de 1820, e a principal mola propulsora da modalidade era certa atitude de agressão e violação moral, tendo por finalidade arrancar o leitor a si mesmo, apresentando-lhe imagens atroz. Camarani (1992) afirma que foi um gênero efêmero e desprovido de obras marcantes. Quem deu um nome a esse tipo textual foi Charles Nodier, que publicou, em 1822, uma coletânea denominada *Infernaliana*, que, ainda segundo Camarani (1992), seguem as características do frenético. Nodier foi o principal representante da modalidade na França.


A retomada do sobrenatural por esses autores de tendência gótica abria caminho para uma literatura mais sutil e rica, na qual a oposição entre a ciência e a superstição seria revelada por meio da ambiguidade causada pelos efeitos misteriosos, e colocando-os exatamente na linha que divide uma explicação plausível cientificamente e uma explicação irracional: a modalidade literária do fantástico.

Podemos dizer que dentro das obras de literatura fantástica encontramos uma ramificação que se baseou e se utilizou de elementos mostrados já por Walpole. Nesta vertente, encontram-se as histórias de terror, que empregam os elementos góticos, sem, contudo, explicitar o sobrenatural. A narrativa obedece outras regras e o sobrenatural ganha outra significação, diferente de Walpole.

O Fantástico

O termo fantástico passa a ser utilizado no sentido que tem hoje pelos românticos franceses em torno de 1830, que tentavam desvincular esse tipo de narrativa do romance gótico inglês. Para eles, a literatura fantástica tinha características bem distintas da literatura gótica inglesa e estava vinculada ao nome de E.T.A. Hoffmann, embora não tenha sido ele o criador desse tipo de narrativa.

Ao estudar a literatura fantástica, encontram-se diversas definições. É comum alguns autores discordarem na conceituação dessa modalidade literária, por isso, escolhemos mostrar aqui algumas definições importantes.




Tzvetan Todorov é um dos autores mais lembrados quando se fala em literatura fantástica. Em seu livro *Introdução à literatura fantástica* ele discorre sobre os limites entre o estranho, o fantástico e o maravilhoso. Sobre isso, ele diz:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos. (TODOROV, 1975, p. 30)

Assim, o fantástico, segundo Todorov, ocorre na incerteza. Ao escolher uma ou outra solução, não estamos mais no fantástico, e sim em um de seus gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso. O estranho aparece quando se encontra uma explicação real para o acontecimento. Já o maravilhoso ocorre quando não há explicação real, quando o sobrenatural pertence realmente à realidade da narrativa. O fantástico é, levando-se em consideração a conceituação de Todorov, evanescente, ele aparece no instante da dúvida. No momento exato em que essa dúvida é resolvida não temos mais o fantástico.

David Roas (2001) observa que a maioria dos críticos concorda que a condição indispensável para o fantástico é o sobrenatural. E esse sobrenatural é entendido como um fenômeno que transgride o mundo real, é aquele que não pode ser explicado pelas leis deste mundo. Dessa forma, a literatura fantástica é definida por essa característica de transgressão ao real. Para isso é preciso que o ambiente da narrativa seja parecido com aquele em que mora o leitor. É nesse ambiente conhecido pelo leitor que aparece o sobrenatural, fazendo com que o leitor duvide de sua própria realidade.

Se o sobrenatural não entrar em choque com o contexto, com o ambiente da narrativa, não estamos no fantástico. Passa-se então ao maravilhoso, onde os acontecimentos sobrenaturais são perfeitamente aceitáveis. A diferença então é que no maravilhoso, o estranho é mostrado como natural. No mundo maravilhoso tudo é possível: fadas, espíritos, demônios, vampiros, enfim, tudo que não poderia pertencer ao nosso mundo, no maravilhoso tem seu lugar (ROAS, 2001, p. 12).



Castex segue essa mesma linha assinalando que o fantástico “se caracteriza pela intromissão brutal do mistério no quadro da vida real e está ligado, geralmente, aos estados mórbidos da consciência que, durante pesadelos e delírios projetam nela imagens de suas angústias e terrores” (CASTEX, 1962, p. 8).

Claude Seignolle

Claude Seignolle nasceu em 1917 na cidade Périgueux e passou sua infância no campo, ouvindo as histórias e lendas do local que sua avó lhe contava. Desde cedo se interessava por essas narrativas que compunham a história do local. No entanto, aos nove anos, teve de mudar com a família para a cidade e lá, ao cursar o ensino secundário, teve contato com a arqueologia, que viria a ser seu primeiro grande interesse na vida. Ao frequentar a Sociedade francesa de arqueologia, Seignolle conheceu o folclorista Arnold van Gennep, que lhe mostrou uma segunda paixão: as pesquisas folclóricas. A partir de então, Claude e seu irmão Jacques viajaram pela região de Hurepoix por dois anos, recolhendo tradições rurais como rituais, festas e superstições. Após esse período, em 1937, Claude e Jacques publicam *Le Folklore du Hurepoix*, obra muito bem recebida que foi seguida de muitas outras consagradas à cultura popular, mas também de outras mais pessoais, que já demonstram uma preocupação literária e ficcional. Em 1945, Claude Seignolle publicou seu primeiro romance: *Le ronde des sorcières* e a partir de então surgiram tantos outros textos literários que podem ser classificados como fantásticos.

As figuras que mais aparecem nos contos de Claude Seignolle são: o diabo, o vampiro, o lobisomem e os feiticeiros. Segundo Trousson, estudioso francês, a figura do diabo representa, na obra de Seignolle, o Outro. Visível ou invisível, é a representação do Mal supremo e faz, muitas vezes, as personagens praticarem o mal consciente ou inconsciente da presença do diabo em sua mente. Ele diz ainda que esse diabo pouco tem a ver com aquele evocado pela teologia cristã, estando mais ligado ao que Todorov chamou de pan-determinismo, mais relacionado aos mitos ancestrais. O lobisomem representa o instinto primitivo, o apetite de sangue e de carne que não pode ser saciado pelo ser humano. Ele representa os mistérios e os ritos de conjuração do totemismo. Já o vampiro seignolliano estaria ligado ao arquétipo de sexualidade e sadismo, representando a transgressão aos tabus morais e sociais. O feiticeiro também é uma




figura de extrema importância em sua obra, já que mostra um poder maléfico, misterioso e antigo.


Para Roger Bozzetto, à primeira vista, os textos de Claude Seignolle possuem o elemento *noir* que nutriu os antigos textos da literatura fantástica.

A característica essencial que Seignolle coloca em cena em suas obras fantásticas é a maleabilidade do tempo. É um tempo informe, profundo, que surge, muitas vezes, de uma memória gigante. A temática que envolve vampiros, mortos-vivos, ou pequenos monstros produz efeitos de subversão, de desejo, de morte ou de melancolia.

Os textos em que pode ser verificada de maneira muito clara essa temática são os contos de *La nuit des Halles*, pertencentes à coletânea denominada *Les Malédiction: integrale des romans et nouvelles*, publicada em 2001. A coletânea conta com três volumes: o primeiro reúne quatro romances: *Le rond des sorciers*, *Marie la Louve*, *La malvenue* e *Diable en sabots*. Compõem o segundo volume quarenta e cinco contos de Seignolle que são ambientados no antigo ambiente rural. A tradição folclórica se faz presente nesses textos, que mostram a permanência de uma crença em antigas superstições. O terceiro volume, que recebe o subtítulo de *La nuit des Halles*, conta com quinze narrativas, dentre elas o estranho romance *La brume ne se levera plus*, que são ambientados no espaço urbano de Paris. São lugares reconhecíveis da cidade que são atingidos por intromissões repentinas de algo demoníaco proveniente de tempos imemoriáveis.

Nesse último volume, o espaço dos *Halles* em Paris é particularmente retomado. Situado no coração de Paris, no primeiro *arrondissement*, esse ambiente abrigava um mercado que vendia alimentos frescos. O Mercado dos *Halles* foi criado pelo rei Filipe Augusto no fim do século XII no lugar do antigo bairro judeu de *Les Champeaux*. O ambiente foi reformado em 1858, servindo como centro principal de abastecimento para a cidade de Paris nos séculos XIX e parte do século XX. Foi demolido em 1971 e substituído por um moderno *shopping center* subterrâneo. Além do mercado de alimentos frescos, a região dos *Halles* abrigava o Cemitério dos Inocentes, que rendeu lhe uma reputação sinistra desde o século XVIII.

A superpopulação do Cemitério dos Inocentes, que já tinha quase mil anos de uso, tornou a região foco de doenças. Até o filósofo Voltaire descreveu a situação: “Os cachorros vêm aqui para cavoucar os ossos; um vapor grosso exala dali”. Em 1780, o



governo, depois de ouvir tanta reclamação, ordenou fechá-lo. Cinco anos depois, para eliminar o mau cheiro da região, foi decidido que o cemitério seria destruído. O serviço sanitário parisiense empreendeu, então, um grande rearranjo de mortos, que fechou cemitérios mal conservados e levou toneladas de ossos para o subsolo da cidade, nas chamadas Catacumbas de Paris. Entre 1786 e 1788, todas as noites uma procissão de padres seguia as charretes cheias de ossos cantando o “Ofício dos Mortos”. Nesse ritual, os restos eram cobertos por véus negros. A transferência de esqueletos dos cemitérios para as Catacumbas acabou em 1860, com as reformas urbanísticas em Paris promovidas pelo barão de Haussmann.

Os *Halles* já haviam sido explorados por Maupassant em seu conto fantástico “A noite”, publicado pela primeira vez em 1887. Nessa narrativa, o autor nos relata a história de um narrador-personagem que ao flunar pelas ruas de Paris durante a noite acaba chegando à região dos *Halles*, onde ele tem uma terrível experiência: o tempo parece parar e tudo some do mundo, como se ali só existisse ele e seu medo. Essa narrativa reflete a reputação atribuída à região dos Halles e é essa reputação que Claude Seignolle retoma em suas narrativas urbana ambientadas na região dos *Halles*.


Essa ambientação, juntamente com uma temática que envolve a presença do diabo e da morte, ajuda a caracterizar os textos fantásticos de Claude Seignolle.

Dessa forma, podemos analisar que as narrativas de Seignolle são textos fantásticos que tomam elementos advindos do gótico em sua estruturação. Tendo em vista a influência do romance gótico inglês na literatura francesa do início do século XIX, podemos afirmar que o gênero fantástico está intrinsecamente ligado a aspectos góticos quando se utiliza do sobrenatural maligno como temática principal.

Referências bibliográficas

BOZZETTO, Roger. *Nodier et la théorie du fantastique*, Paris: Europe: revue litteraire mensuelle, 1980.

BÜRGER, Gottfried August. *Lenore in* COLEN, E. e DRUMOND, L. (org.) *Das tempestades: a poesia alemã do Sturm und Drang*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010.



CAMARANI, Ana Luiza. O conto fantástico no romantismo. In: MACHADO, Guacira Marcondes (Org.). *O Romantismo francês, seus antecedentes, vínculos e repercussões*. Araraquara: UNESP, 1992.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. V. 5. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.

CASTEX, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti, 1962.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

ROAS, David. *Introducción, compilación de textos y bibliografía*. In: ALAZRAKI, J. *Teorías de lo fantástico*. Madrid : Arco/Libros, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VASCONCELOS, Sandra. Gardini. *Romance gótico: persistência do romanesco*. In: _____. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

VIDAL, Ariovaldo. José. *Apresentação*. In: WALPOLE, H. *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

A VERTENTE FEMININA DO GÓTICO NA LITERATURA BRASILEIRA OITOCENTISTA

Ana Paula A. dos Santos (UERJ)¹

Resumo: No presente trabalho pretendo compreender as particularidades de uma vertente específica do Gótico literário: o Gótico feminino, e investigar sua existência na literatura brasileira oitocentista. Para tal feito, proponho a leitura das obras *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luísa de Azevedo e Castro e *A Rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas. Minha hipótese é a de que as convenções do Gótico feminino tenham oferecido às escritoras brasileiras recursos estilísticos e imagéticos para retratarem a difícil condição da mulher na sociedade.

Palavras-chave: Gótico; Literatura brasileira; Século XIX; Literatura feminina.

Introdução

No Brasil, a literatura feminina viveu seus momentos iniciais no período oitocentista. Os primeiros romances escritos por mulheres, *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, e *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luísa de Azevedo Castro, foram publicados nessa época. Após o pioneirismo dessas mulheres, a produção literária feminina se intensificou gradativamente, e escritoras como Francisca Senhorinha da Motta Diniz, Emília Freitas, Nísia Floresta Brasileira e Júlia Lopes de Almeida publicaram, além de romances, poesias, contos, novelas e ensaios.

Zahidé Muzart (2008, p. 299-300) mostra-se surpresa ao notar que o Gótico foi uma poética que atraiu sobremaneira as escritoras do período. Em suas obras destacam-se os crimes, as transgressões e os tabus, os assassinatos sangrentos, a fantasmagoria e a loucura característicos da ficção gótica. Como os demais autores góticos, nossas escritoras oitocentistas não estavam interessadas na bondade ou nos sentimentos positivos – pelo contrário, suas narrativas procuraram retratar o lado mais sombrio da existência humana (Cf. BOTTING, 2014, p. 2).

Em minha pesquisa tenho analisado o diálogo existente entre a literatura brasileira e a tradição feminina do Gótico – designada pelo termo **Gótico feminino** (Cf. SANTOS, 2017b). Essa tradição é formada pelo conjunto de obras escritas por autores² que utilizaram as convenções góticas como um mecanismo para explorar, na literatura,

1 Graduada em Letras Português/Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela mesma instituição. Contato: ana_ads@hotmail.com.

2 A distinção entre Gótico feminino e Gótico masculino não está exclusivamente relacionada ao gênero do escritor. Assim, é possível identificar elementos do Gótico feminino mesmo em obras de autoria masculina (Cf. SANTOS, 2017a, p. 57-8).

as insatisfações, ansiedades e conflitos vivenciados pela mulher em um mundo dominado por valores patriarcais. Fazem parte dessa vertente as obras de escritoras britânicas setecentistas como Ann Radcliffe, Charlotte Smith, Eliza Parsons, Regina Maria Roche, cujos romances foram populares no período clássico do Gótico – entre os anos 1760 e 1820 –, mas também a literatura brasileira de autoria feminina do Brasil oitocentista.

Para comprovar essa afirmação, o presente trabalho propõe a leitura de três obras: *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis e *D. Narcisa de Villar*, de Ana Castro, e *A Rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas. Meu objetivo é demonstrar que nossas escritoras ofereceram sua contribuição à vertente feminina do Gótico. Portanto, pretendo analisar de que modo esses romances mostram-se alinhados ao intento da ficção gótica em suscitar medo como efeito estético de recepção. Nossas escritoras oitocentistas – tal como as demais escritoras do Gótico feminino – retrataram em suas narrativas medos específicos do universo feminino. Ao longo deste artigo irei demonstrar como elas fizeram uso das convenções góticas como recurso para produzir **terror** – ao utilizar elementos sobrenaturais na narrativa – e **horror** – por meio da violência e da crueldade das ações vilanescas.

O terror sobrenatural no Gótico feminino

Em sua tentativa de compreender as convenções do Gótico literário, David Punter (1996, p. 1)³ afirma que a ficção gótica é a ficção “do castelo assombrado, de heroínas perseguidas por terrores indizíveis, de vilões desprezíveis, de fantasmas, monstros e lobisomens”. Nesse sentido, elementos que extrapolam os limites da nossa concepção de real – como assombrações e monstruosidades – fazem parte da estratégia dos escritores e escritoras góticos para explorar o **medo do desconhecido**, isto é, o medo provocado por tudo aquilo que coloca em xeque o nosso entendimento racional do mundo.

No romance *D. Narcisa de Villar* os eventos sobrenaturais estão ligados à Ilha do Mel, descrita como um lugar abandonado e inóspito por conta de seu passado sombrio:

No belo arquipélago da barra de S. Francisco Xavier, há uma ilhota chamada a – Ilha de Mel. Não sei o motivo deste nome que a tradição

3 A exemplo desta, todas as citações em língua inglesa encontram-se em traduções minhas.

tem conservado até nossos dias, o que sei é que está até hoje inculca e inabitada;

Ninguém se aproxima dela à noite, porque dizem que a ilha é mal-assombrada, e muitos afirmam terem ali visto visões medonhas, capazes de matar de susto (...) (CASTRO, 2008, p. 23).

Por conta das estranhas visões e dos fantasmas que supostamente assombram seus arredores, a Ilha do Mel é o principal *locus horribilis* do romance. O receio dos moradores vizinhos ao arquipélago – que não ousam se aproximar da ilha, especialmente à noite –, induz os leitores a acreditar que o lugar é, de fato, mal-assombrado. Como forma de validar tal informação, a narradora questiona a índia Micaela:

– Mãe Micaela, disse eu à mais velha das Índias, por que causa ninguém vai à Ilha do Mel, e todos dizem ser ela mal-assombrada?

– Ah! Taim, me respondeu ela persignando-se e pulando na sua esteira: ah! ah! mecê quer saber uma história tão feia?! Pai, Filho e Espírito Santo! mecê não há de pregar olhos esta noite (CASTRO, 2008, p. 24).

O excerto deixa claro que a lenda a respeito da ilha é aterrorizante e, por isso, não deveria ser contada. A hesitação da índia em narrar os terrores pretéritos da Ilha do Mel confere um certo suspense ao início do romance. Porém, após a insistência da narradora, somos introduzidos à trama principal da narrativa de Castro: as adversidades enfrentadas por Narcisa – a protagonista da terrível lenda da Ilha do Mel – para fugir de um casamento indesejado com um noivo escolhido pelos seus despóticos irmãos. Com o desenvolvimento da história, torna-se perceptível que não são fantasmas que fazem da ilha um *locus horribilis*, pelo contrário, ela adquire a fama de mal-assombrada porque fora o palco da perseguição que, no passado, a família Villar empreendera contra Narcisa – perseguição esta que terá como desfecho o violento assassinato da protagonista, perpetrado pelos seus próprios irmãos.

Também em *A Rainha do Ignoto*, Emília de Freitas faz uso de elementos sobrenaturais. A trama se inicia com a lenda de uma mulher encantada, a Funesta:

(...) aquela é a serra do Areré; mas é encantada, ninguém vai lá.

– Ninguém! Por que? Disse Edmundo com espanto.

– Porque se for não voltará mais; dizem que tem uma gruta, onde mora uma moça encantada numa cobra, que à noite sai pelos arredores

a fazer distúrbios (FREITAS, 2003, p. 32).

É pela perspectiva do Dr. Edmundo, o herói da narrativa, que somos apresentados à misteriosa Funesta. Vindo da cidade, Edmundo encara com ceticismo as histórias que circulam entre a população local. Porém, seu interlocutor não mede esforços para alertar o personagem de que a mulher teria um pacto com o Diabo e que, por isso, ela causaria desgraças a todos que ousavam se envolver com ela (Cf. FREITAS, 2003, p. 33).

A atmosfera sobrenatural que envolve a Funesta intensifica o efeito fantasmagórico com que a personagem age ao longo do romance: ela aparece somente à noite, de forma inesperada, como uma assombração que aterroriza os moradores próximos da serra do Araré. Para eles, a mulher fantasma que vaga à noite pelo povoado é o real motivo dos frequentes malfeitos, furtos e brigas, que começaram a acontecer com maior frequência no local (Cf. FREITAS, 2003, p. 44).

Edmundo torna-se obcecado pela lenda, e, à medida que a narrativa avança, começa a desvendar os segredos de Diana – a verdadeira identidade da Funesta. Só então ficamos sabendo que a lenda funciona como disfarce para que Diana consiga cumprir seus objetivos, que, em verdade, nada possuem de sobrenatural. Com o auxílio de um numeroso conjunto de companheiras, ela resgata crianças, moças, órfãos e mulheres que foram vítimas do abuso e da violência dos homens. Conhecida entre as suas aliadas pela alcunha de Rainha do Ignoto, Diana revela-se, portanto, uma mulher comum, cujo único intento é a construção de uma sociedade cujas leis fizessem justiça ao sexo feminino.

As lendas da Ilha do Mel e da Funesta, exploradas por Castro e Freitas funcionam como um recurso para nublar os limites entre o que é real e o que é sobrenatural na narrativa de ambos os romances. Porém, em ambos os casos os elementos sobrenaturais recebem explicações racionais com o desenvolvimento da trama: nem a Ilha do Mel nem a serra do Araré são realmente assombrados por fantasmas. Nesse sentido, concordo com David Punter (1996, p. 61-2), para quem o sobrenatural intensifica a produção do medo, mesmo quando eles são explicados ao final da narrativa. Nas palavras do teórico:

(...) em algumas obras há várias ocorrências sobrenaturais genuínas, em outras, apenas eventos que provam, enfim, terem explicações racionais e naturais. É importante, no entanto, salientar que, de certa

forma, isso faz pouquíssima diferença: mesmo se os fantasmas são eventualmente explicados, isso não significa que a presença real deles dentro do texto possa ser esquecida, e quase todos os escritores góticos usaram o medo do sobrenatural com um propósito ou outro (PUNTER, 1996, p. 10).

Além de *D. Narcisa* e de *A Rainha do Ignoto*, também *Úrsula* parece corroborar a proposição de Punter. Ao longo de seu romance, Maria Firmina dos Reis faz uso do potencial dos elementos sobrenaturais, como no pesadelo em vigília vivenciado pela protagonista. Nele, Úrsula imagina o vilão da narrativa, o comendador Fernando – seu próprio tio –, como um fantasma que aparece à noite, em meio as trevas, para assombrá-la:

Apareceu a noite rebuçada no seu manto de escuridão, e a donzela supôs encontrar o sossego nas trevas e no sono; mas trêmula e agitada no seu leito, invocava embalde o sono, que o fantasma se erguia mudo e impassível, e a sua mente alucinada dava-lhe movimento e voz, e ele blasfemava, e ameaçava, e sorria-se com sarcasmo. Os olhos chispavam fogo, e os lábios agitavam-se convulsos e os membros e o tronco pareciam cobertos de sangue. E ela revolvia-se no leito, e o corpo tremia-lhe e o suor corria-lhe, e o peito oprimido ofegava: era um pesadelo insuportável!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!! (REIS, 1988, p. 94).

Nesse caso, as ações do comendador também não possuem nada de verdadeiramente sobrenatural, mas o vilão assume um caráter fantasmagórico ao ser descrito como uma aparição noturna, em meio às trevas, coberto de sangue, com lábios convulsos e olhos que chispam fogo. O medo que o tio inspira em Úrsula faz com que ela o projete como uma assombração que a persegue e a aterroriza tal qual uma ameaça sobrenatural.

Portanto, as narrativas de Castro, Freitas e Reis seguem a tendência do Gótico feminino em privilegiar o **sobrenatural explicado** (Cf. WILLIAMS, 1995, p. 138). Os leitores são levados a experimentar, junto às protagonistas, os efeitos do medo produzidos pelos mistérios de lendas, superstições e fantasmagorias. Posteriormente, esses eventos sobrenaturais recebem explicações racionais como forma de evidenciar que o verdadeiro perigo se concentra nas crueldades perpetradas pelos vilões.

O horror das ações vilanescas

Maurício Menon (2007, p. 107) comenta que a fuga da heroína para escapar de um casamento indesejado com o vilão da narrativa tornou-se um enredo arquetípico do Gótico. Seu desfecho raramente é positivo: as adversidades enfrentadas pelas heroínas culminam em fins trágicos, em que elas são capturadas pelos seus perseguidores, enlouquecem e/ou morrem ao final da narrativa. Esse lado mais sombrio do enredo da *damsel in distress* – isto é, da “donzela em perigo” – foi largamente explorado pelas escritoras do Gótico feminino. Essa vertente do Gótico se especializou em retratar o sofrimento de personagens femininas perseguidas e abusadas por vilões malignos, e, por meio deles, explorar o potencial do horror como efeito estético de recepção.

Os romances *D. Narcisa de Villar* e *Úrsula* são bons exemplos do modo como as escritoras do Gótico feminino uniram o enredo da donzela em perigo ao objetivo do Gótico em suscitar os efeitos correlatos ao medo. No primeiro, a jovem e inocente protagonista é obrigada pelos seus irmãos, D. Martim, D. José e D. Luís de Villar, a um casamento com o cruel e obsessivo Coronel Pedro Paulo. Sem perspectivas de fugir do acordo matrimonial com um homem que a repugna e a amedronta (Cf. CASTRO, 2008, p. 34), Narcisa não encontra outra saída a não ser a fuga. Porém, ela é perseguida pelos irmãos até a Ilha do Mel:

D. Narcisa de Villar esperava com firmeza a vinda de seus algozes. (...) Os assassinos se aproximaram da vítima, e sem se condoerem de tanta beleza e mocidade, com as próprias tranças de seus negros cabelos a sufocaram... Sem muito esforço dos malvados, a donzela caiu sem vida (...) (CASTRO, 2008, p. 125).

A cena torna-se impactante principalmente pelo teor do que está sendo narrado: um fratricídio. Narcisa nada fez para que merecesse tal destino, ainda assim, ela é assassinada friamente pelos irmãos – os “algozes”, “assassinos” e “malvados” que não aceitam que suas ordens tenham sido desobedecidas.

Tal como os Villar, o tio de Úrsula é afeito a mandar e a ser obedecido (Cf. REIS, 1988, p. 124), por esse motivo ele recusa-se a aceitar a rejeição da sobrinha à sua proposta de casamento. Obcecado, o comendador Fernando promete a si mesmo que o casamento seria realizado, ou então um horrível destino aguardaria Úrsula: “Mulher ativa, há de pertencer-me, ou então o inferno, a desesperação, a morte, serão o resultado da intensa paixão que ateaste em meu peito” (REIS, 1988, p. 92).

Fernando utiliza-se de todos os meios legais e ilegais para ter a protagonista em seu poder. A única saída vislumbrada por Úrsula é fugir do tio. Com a ajuda de seu verdadeiro noivo, Tancredo, a protagonista consegue, inicialmente, refugiar-se em um convento. Porém, Fernando persegue de forma implacável os dois amantes. No clímax da narrativa, o vilão assassina Tancredo na frente de Úrsula:

Um mar de sangue tingiu-lhe as mãos e os puros seios! Tinha os olhos fixos e pasmados sobre o doloroso espetáculo, e entretanto parecia nada ver; estava absorta em sua dor suprema, muda, e impassível em presença de tão monstruosa desgraça.

O seu sofrimento era horrível, e profundo, e o que se passava de amargo e pungente naquela alma cândida e meiga foi bastante para perturbar-lhe a razão (REIS, 1988, p. 147-8).

Na cena, Reis vale-se de uma descrição expressiva para suscitar efeitos de horror: o sangue do noivo cobre as mãos e os seios de Úrsula, que, diante da horrível e monstruosa cena, perde a razão. Após a morte de Tancredo, a personagem perecerá aos poucos. Sob o domínio do comendador, ela morre ao final do romance, febril, convulsa e louca.

O fratricídio da qual Narcisa fora vítima em *D. Narcisa de Villar* e os assassinatos cometidos pelo comendador Fernando em *Úrsula* demonstram que nossas escritoras oitocentistas exploraram largamente o horror proveniente da narração de crimes e transgressões. O mesmo pode ser dito de Emília Feitas: em *A Rainha do Ignoto* inúmeros casos de abusos e violências ganham destaque no decorrer da trama. Um desses casos consiste na história de Sabina. A personagem é descrita como “moça e muito bonita; mas tão magra e tão pálida que metia dó! O olhar triste e fundo tornava-se de repente espantado” (FREITAS, 2003, p. 203).

A justificativa para o aspecto sombrio e esquálido, que contrasta com a juventude e a beleza da personagem é revelada logo em seguida. Como frequentemente ocorre nas obras góticas, Sabina é assombrada por um crime pretérito. O ato transgressor fez com ela perdesse a razão, motivo pelo qual a Rainha do Ignoto a interna em um manicômio:

Ela estava de pé embalando uma rede, onde deitara um travesseiro enfaixado como criança recém-nascida, e, depois, caiu de joelhos diante dela bradando:

– Perdão! perdão! minha querida filhinha, para tua desgraçada mãe!
E caía em pranto, soluçando alto com o rosto entre as mãos.

Depois erguia a cabeça, olhava em roda e dizia zangada:
– Vão embora senhores polícias! Eu não matei minha filha... Eu matei Sabina mesma... Já morri, estou morta!... querem me levar para a cadeia? vão buscar um caixão!... digam ao padre que traga água benta para afugentar os demônios... eu estou condenada! (FREITAS, 2003, p. 203-4).

Em sua loucura, Sabina revive constantemente o seu crime. A cena narra, de forma sombria e expressiva, o desespero e a insanidade da personagem: no passado, ela assassinara a sua própria filha. Por conta do filicídio, Sabina caracterizada como uma pessoa que se considera condenada, como se já estivesse morta, ou então, como se estivesse possuída por demônios.

À medida que é narrada a história da personagem fica claro que apesar de ter cometido um ato transgressor, ela também fora vítima de uma infeliz situação. Por trás do filicídio há a influência de dois antagonistas: o primeiro é o administrador da fazenda em que Sabina mora. Ele a engravida e a abandona para casar-se com uma viúva rica. O segundo é o próprio pai da personagem, um homem colérico, conhecido pela inflexibilidade com que lidava com aqueles que contrariavam suas leis e ordens (Cf. FREITAS, 2003, p. 204). Conhecendo a tirania paterna, Sabina não hesita em esconder a gravidez, e assassina a filha logo após o parto:

No dia em que ele [o administrador] se casava com a dona da fazenda, [Sabina] (...), em casa de uma tia e madrinha, para onde se tinha retirado, dava à luz uma criança que matou e sacudiu presa a uma pedra, ao fundo do poço.
O pai veio buscá-la na mesma noite, e encontrou-a louca (...)
(FREITAS, 2003, p. 204-5).

Assim, apesar de Sabina ter perpetrado o horrível ato, a narrativa parece alertar que o crime teria sua origem nas atitudes cruéis do amante ambicioso e sem escrúpulos, e do pai da personagem – que em nenhum momento age como um protetor, mas sim como um tirano. Dessa forma, os leitores criam um vínculo empático com Sabina, ao mesmo tempo em que reconhecem a vilania dos personagens que levam-na a cometer o filicídio. Afinal, como defendem David Punter e Glennis Byron (2004, p. 279), o homem transgressor é a principal ameaça enfrentada pelas personagens, e a verdadeira fonte dos horrores das narrativas góticas de autoria feminina.

Considerações finais

A análise dos romances de Reis, Castro e Freitas evidencia que, tal como os demais autores do Gótico literário, nossas escritoras oitocentistas utilizaram determinadas estratégias que possibilitaram às suas narrativas suscitarem medo como efeito estético de recepção. Suas obras exploraram largamente as situações de violência física e/ou psicológica contra as personagens femininas, sejam elas virtuosas – como Úrsula e Narcisa – ou transgressoras, como é o caso de Sabina. Tenho defendido que este é o diferencial do Gótico feminino: as escritoras dessa vertente unem a produção do medo à denúncia dos perigos vivenciados pelas mulheres em uma sociedade patriarcal, cujas leis nunca se mostram favoráveis a elas. Nesse sentido, é perceptível que Ana Castro, Maria Firmina dos Reis e Emília Freitas, entre outras escritoras do período oitocentista, tenham explorado o potencial dessas situações de terror e horror, de modo a estabelecer, na literatura brasileira, a nossa vertente do Gótico feminino.

Referências bibliográficas

BOTTING, Fred. *Gothic*. 2nd. ed. London: Routledge, 2014.

CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. *D. Narcisa de Villar*. 5ª ed. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008.

FREITAS, Emília. *A Rainha do Ignoto*. 3ª ed. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2003.

MENON, Maurício Cesar. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira; de 1843 a 1932*. Tese de Doutorado em Letras. Faculdade de Letras, UEL. Londrina, Paraná, 2007.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX. In: *Veredas – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. Nº 10. Santiago de Compostela, 2008. Disponível em: <http://ojs.lusitanistasail.org/index.php/Veredas/article/view/420/343>. Acessado em: setembro de 2017, p. 295-308.

PUNTER, David. *The Literature of Terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. Vol 1. London: Longman, 1996.

PUNTER, David.; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell, 2004.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula; Romance brasileiro por uma maranhense*. Rio de Janeiro: Presença, 1988.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. “Gótico e escrita feminina”. In: *Poéticas do mal – a literatura do medo no Brasil (1840 – 1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017a. pp. 53-76.

_____. *O Gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de *Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida*. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2017b.

WILLIAMS, Anne. *Art of Darkness: a poetics of gothic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

O HORROR DA TEXTUALIDADE¹

Aparecido Donizete Rossi (UNESP – FCL-CAR)²

Resumo: Este texto tem por objetivo apresentar e investigar a hipótese de que o *horror da textualidade*, aqui entendido como a possibilidade de que o jogo de (auto)referências (sub-/con-)textuais a que a ficção e a realidade empírica atuais têm se atido e constituído, revele que *não há fora-de-texto* e seja, ao mesmo tempo, a textualidade das Trevas, o modo como tem se dado a estetização das Trevas por meio da ficção gótica, sua *gramatologia*, na contemporaneidade e na tradição do gótico; e um paradigma existencial tornado literatura e arte, *dramatizado* pela literatura e pelas demais artes, por meio desse mesmo fazer ficcional, o que equivale a (re)afirmar que o gótico é um modo de pensar a existência, uma forma de conhecimento.


Palavras-chave: Gótico; Ficção de terror; Horror da textualidade; Desconstrução.

No romance **Orgulho e preconceito e zumbis** (**Pride and Prejudice and Zombies**, 2009), o autor, roteirista e produtor de cinema e TV Seth Grahame-Smith *tomou em sua integridade* — ou *recortou*, ou *copiou e colou* — cerca de oitenta e cinco por cento do texto daquela que é considerada a obra máxima de Jane Austen, **Orgulho e Preconceito** (**Pride and Prejudice**, 1813), e acrescentou por volta de quinze por cento de elementos da ficção de zumbi contemporânea, adaptando algumas partes do original de modo a transformar a heroína Elizabeth Bennet e suas irmãs, bem como o senhor Darcy, em caçadores de zumbis em meio a uma versão alternativa da Inglaterra regencial na qual se passa o enredo de Austen. Trata-se de um *mash-up* que se apropria de uma obra clássica e não gótica da literatura ocidental e lhe acrescenta elementos do gótico contemporâneo (zumbis, no caso) sem que para isso haja a mínima referência a essas criaturas no enredo original e sem nenhuma intenção outra que não seja o lúdico, a brincadeira, a festa, o *jogo* envolvido na aproximação entre manifestações artísticas tão díspares, por isso mesmo tão instigantes de se aproximar: um romance de Jane Austen e a ficção de zumbis contemporânea.

O resultado, engenhoso, inovador, adaptado ao cinema em 2016 e de perturbadora qualidade artística, foi um romance gótico contemporâneo feito de um romance tecnicamente realista e canônico, algo que é contraditório tanto ao gótico (anti-realista, anti-canônico, excessivo e transgressor) quanto ao realismo/cânone (anti-gótico, tradicionalista, comedido e limitador). Além disso, o que Grahame-Smith fez com a obra-prima de Austen não pode ser denominado apenas adaptação

¹ O texto que ora se apresenta constitui uma versão resumida, editada e modificada do artigo homônimo submetido para publicação na revista *Poesis* (UNIMONTES).


² Professor de literatura inglesa da UNESP – Campus de Araraquara, SP. Contato: adrossi@fclar.unesp.br



contemporânea, recorte-colagem modernista ou montagem pós-moderna, nem retorno do passado reprimido em um presente caracterizado pela apatia e pela intolerância. Há, em **Orgulho e preconceito e zumbis**, um ir além das convenções góticas, românticas, realistas, modernistas e pós-modernistas. Há um *jogo* entre forma e conteúdo; técnica e tema; texto, metatexto, subtexto, transtexto, intertexto e contexto; obra e Texto; original, cópia e adaptação; sólito e insólito; romantismo, realismo e gótico. Há a assustadora abertura para a significação infinita resultante do *mash-up*, um termo da cultura *pop* virtual que Jacques Derrida certamente identificaria como um *adorno*, um *apetrecho*, ao seu quase-conceito de *enxerto*,


uma inseminação calculada [...] por meio da qual dois textos são transformados, deformam um ao outro, contaminam mutuamente o conteúdo um do outro, tendem às vezes a rejeitar um ao outro ou a passar elipticamente um dentro do outro e se regenerarem na repetição (DERRIDA, 1981, p. 355, tradução minha).

O primeiro dos dois textos que participam do jogo que se articula pelo enxerto é o romance de Austen, enquanto o segundo se compõe das características gerais da ficção de zumbis contemporânea — cenário e atmosfera pós-apocalípticos, zumbis criados por vírus ou biotecnologia, o humano na iminência de sua extinção, caçadores de zumbis como heróis —, reconhecíveis e descritíveis como tal por serem recorrentes em uma quantidade incalculável de textos, nos mais diversos suportes ficcionais (da literatura ao videogame, do cinema aos *cardgames*, do RPG ao cosplay). A ficção de zumbis foi *enxertada* em **Orgulho e preconceito**, e **Orgulho e preconceito** foi *enxertado* na ficção de zumbis, de modo que um modificou o outro, um contaminou e deformou o outro, um perpassou ao outro como eclipse, repetição e regeneração. **Orgulho e preconceito e zumbis** *é e não é* a obra-prima que poderia ter sido escrita por Jane Austen, *é e não é* uma obra de Seth Grahame-Smith, enquanto **Orgulho e preconceito**, de Austen, agora faz parte da tradição gótica na mesma medida em que o gótico agora participa do cânone realista-feminista ao qual tradicionalmente se acopla esse romance. Com seu feito, Grahame-Smith *embaralhou*, *deformou*, *contaminou* os tradicionais limites e fronteiras estabelecidos pela teoria e crítica literárias entre gótico e realista, entre o que *é* e o que *não é* de autoria de Jane Austen.



Esse processo aberto, produtor e perversor de significantes, efeito colateral que co-modifica dois ou mais entes, obras, textos, versões por meio de uma incorporação teratológica entre elementos geralmente ou aparentemente dessemelhantes, resultando ou objetivando nada mais que a pura fruição e textos de textos sobre textos seria uma boa “definição” de *mash-up*, mas também de enxerto e, talvez, de gótico. O corolário, por certo inesperado, de tal efeito colateral tem sido a ascensão contemporânea do gótico, até então circunscrito à literatura, à arquitetura, às artes e à teoria, ao *status* de fenômeno sociocultural, sociopolítico, socioeconômico e sócio-histórico em razão de um super-excesso de retomadas, revisões, adaptações, reescritas, *remakes*, *reboots*, paródias, pastiches e *mash-ups*, um super-excesso de (auto)referências — já que o gótico é, ele mesmo, como o gênero romance (não por acaso, sua primeira manifestação se deu por meio de um romance), revisão, adaptação, reescrita, *remake*, *reboot*, paródia, pastiche e *mash-up* — que, ao mesmo tempo, divergem e convergem, ou divergem porque convergem, ou convergem porque divergem, sem perderem a engenhosidade e a qualidade artísticas, mas também sem a pretensão de nada que não seja a fruição.


Efeitos de formas narrativas e artísticas e nada mais; de fato, efeitos de formas, modos e gêneros ficcionais, sociais, psicológicos, políticos, filosóficos, históricos, religiosos, arquitetônicos e nada mais, ou a ameaça representada pelo excesso proliferativo do sublime, a categoria estética que Edmund Burke relacionou ao terror e ao horror em seus tratados setecentistas; a ameaça representada pelas Trevas — e o gótico é a emolduração das Trevas — debruadas em narrativas e demais manifestações literárias, artísticas, culturais, sócio-históricas, político-econômicas múltiplas e labirínticas nas quais a Textualidade, dionisíaca, mas também narcísica, volta-se para si mesma, teatraliza a si mesma, representa a si mesma em um jogo caleidoscópico de espelhos e reflexões que não tem outro objetivo que não seja a produção infinita de significantes e sua conseguinte, pervertida e devassa fruição pelo simples prazer do fruir. A abertura para a significação infinita, como a fruição, é monstruosa e assustadora em si mesma justamente por que se constitui em um super-excesso de (auto)referências, em algo inapreensível, incalculável em seu todo ou em suas partes, pelas capacidades cognitivas e lógico-rationais humanas; algo amorfo, polimorfo e metamorfo a um só tempo; instável e infixo na sua só aparente estabilidade e fixidez; contaminador e



desestabilizador; descentralizador, fragmentário, corruptor; o mesmo e seus outros; texto, intertexto, contexto, transtexto, metatexto e subtexto.

Esse super-excesso de (auto)referências, junto da fruição, leva ao que Fred Botting denominou “*o horror da Textualidade*” (2014, p. 181, grifo e tradução meus), a possibilidade amedrontadora, abstrusa de que, uma vez aberta à produção infinita de significantes, a repetição intertextual incontrolável, o jogo insano de (auto)referências (inter-/con-/trans-/meta-/sub-)textuais do qual a ficção, as artes, a sociedade, a História, a Filosofia e a realidade empírica atuais têm participado, revele que “*não há fora-de-texto*” (DERRIDA, 2004, p. 194, grifo do autor), uma situação apavorante, impensável e veementemente negada por filósofos, sociólogos, historiadores, cientistas e pensadores da literatura e das artes.

O “*não há fora-de-texto*” é assustador, por isso constantemente negado e pretensamente refutado, por que, se assim for, a ideia nietzschiana de eterno retorno, por exemplo, se revela empírica, estrutura da assim denominada “realidade concreta” e não apenas hipótese ou elucubração filosófica. Se assim for, é-se obrigado a constatar factualmente, por uma questão de física e não de metafísica, que a condição humana está relegada a nada mais, nada menos que um inferno existencialista, à eterna repetição de absolutamente tudo, em todos os tempos, sem nenhum propósito outro que não seja o repetir por repetir, sem a menor possibilidade de uma saída física (Ciência, outras dimensões, o Espaço, o Tempo, a Partícula de Deus etc.) ou metafísica (Céu, Inferno, Deus, o Demônio, a Filosofia, a Literatura etc.), uma vez que tudo que significa é, invariavelmente, Texto. Logo, a pergunta que é a razão de todas as formas de pensar, de ser e de existir, de fazer literatura e arte, de *significar* — “qual o propósito da Existência?” — encontra sua resposta em signos nada agradáveis e que nada respondem, signos que causam mal-estar, má-impressão e todas as demais gradações do medo, independente do preparo psicológico do sujeito que com eles se depara: *apocalipse, caos, extinção, erradicação, nada*. Não há razão de ser ou existir para nada, inclusive e especialmente para o humano, o que “deixa à mostra a essência humana como irracionalidade congênita” (CHAUI, 1987, p. 44), algo insuportável, inaceitável, inconcebível, insano e aterrorizador para todas as variações do pensamento ocidental. Nessa concepção da Existência, a que eu prefiro denominar **Matrix** (1999) em referência ao filme das irmãs Wachowski, as Trevas são as próprias ontologia,




epistemologia, teleologia e teratologia, bem como, no caso da literatura, das artes e demais manifestações do pensamento e da cultura, a Textualidade, o Texto (BARTHES, 2004) — a forma, o conteúdo, o contexto e os processos de significação —, da condição e situação existenciais.

Nessa visada, o humano é *reenviado* às Trevas por que está nelas imerso e delas nunca saiu ou sairá, pois as Trevas são o que possibilita o existir e todos os efeitos, conceitos, ilusões e materializações advindos desse acontecimento. As Trevas, no entanto, são imateriais, imprecisas, infixas, irracionais, excipiente, excesso e transgressão, contenção e limitação. Elas não *são*, já que *ser* e *estar* são também seus efeitos. Organizar as Trevas por meio da racionalidade e lógica iluministas, exorcizá-las, portanto, é apenas uma expressão da patológica necessidade humana de *decidir* e, com isso, opor e hierarquizar. No fim, tudo volta para as Trevas indecíveis, tudo é Trevas, tudo *está* nas Trevas. Aproximar-se do horror da Textualidade, desse super-excesso de (auto)referências na qual se transformou a condição humana e seus derivados (literatura, arte, História etc.), dessa teia infinita e incontrolável de repetições intertextuais, nada mais é do que aproximar-se, novamente, das Trevas e, talvez, delas extrair algo diferente, inesperado, mas nunca novo, e jamais salvífico. O gótico é a moldura das Trevas, seu horizonte de eventos. Logo, o gótico é a manifestação física e metafísica da Existência; e a condição humana, eternamente reenviada às Trevas, só pode ser gótica, de modo que “o gótico pode, talvez, ser chamado de única e verdadeira tradição literária [artística, filosófica, estética, ficcional, sociológica, histórica, política, econômica, científica etc.]; ou sua mancha” (BOTTING, 1996, p. 16 – os acréscimos entre colchetes são de minha inteira responsabilidade).

Referências bibliográficas

AUSTEN, Jane; GRAHAME-SMITH, Seth. *Pride and Prejudice and Zombies*. Philadelphia: Quirk Books, 2009.

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 65-75.



BOTTING, Fred. *Gothic*. London; New York: Routledge, 1996.

_____. *Gothic*. 2. ed. London; New York: Routledge, 2014.

CHAUI, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Aduino (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 35-75.

DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

WACHOWSKI, Lana; WACHOWSKI, Lilly; SILVER, Joel. *Matrix*. [Filme-vídeo]. Produção de Joel Silver, direção de Lana e Lilly Wachowski. Sydney, Village Roadshow Pictures, 1999. 1 DVD, 136 min. color. son.

A MÁSCARA DE QUEM TE MATA ESPELHA TEU MEDO: A INDETERMINAÇÃO DO ROSTO ASSASSINO E OUTROS RASTROS DO GÓTICO NOS FILMES SLASHER

Claudio Vescia Zanini (UFCSPA)¹


Resumo: A literatura gótica e a ficção de horror sobreviveram às suspeitas históricas de parte da audiência e da *intelligentsia*, apesar de tornarem-se cada vez mais necessárias por contemplarem demandas estéticas e psicológicas do público. Subgênero prolífico e popular do cinema de horror, o *slasher* apresenta muitos elementos da agenda estética da narrativa. Assim, a presente proposta analisa como o *slasher* aborda tais elementos, focando também na indeterminação do rosto do assassino, invariavelmente mascarado, deformado ou transformado. Parto do pressuposto que tal indeterminação não apenas espelha a forma monstruosa gótica clássica, mas também se torna superfície na qual as vítimas projetam suas aflições e medos.

Palavras-chave: Gótico; *slasher*; ficção de horror.

Apesar de sua extensão e robustez, a pesquisa sobre o gótico no cinema estabeleceu poucas interfaces teórico-críticas para a análise e o entendimento dos filmes *slashers*, um dos gêneros mais populares e prolíficos do cinema de horror. Ainda que não tenham sido colocados lado a lado por críticos e teóricos, o gótico e o *slasher* compartilham certas características em suas trajetórias enquanto expressões artísticas/modos discursivos: ambos sobrevivem de narrativas que ressaltam as trevas visuais e metafóricas; ambos foram historicamente menosprezados como formulaicos, portanto limitados e superficiais; os dois foram intensamente (talvez excessivamente) psicanalisados. Esta conexão entre ambos é corroborada pelo fato de que os *slashers* foram, como Nick Groom bem pontua, “tipificados por um estilo de horror inteiramente genérico derivado dos aspectos visualmente sensacionais do gótico: isolamento, condições climáticas atroz, violência inexplicável, a vantagem autêntica do ponto de vista do serial killer, e nudez feminina gratuita”. (GROOM, p. 135)

Neste trabalho analiso como os *slashers* incorporam a suas narrativas três elementos essenciais da ficção gótica: a exacerbação dos horrores através do retorno fantasmagórico do passado, a personagem monstruosa e a existência do *locus horrendus*. Em “O sequestro do Gótico no Brasil”, Júlio França (2017, p. 118) afirma que apesar destes três fatores não serem exclusivos da narrativa gótica, quando eles operam juntos empregando mecanismos de suspense com vistas à produção de medo e

¹ Graduado em Letras (UFRGS), Mestre e Doutor em Literaturas de Língua Inglesa (UFRGS). Contato: haunted32@yahoo.com.br.




suas variantes como efeitos estéticos, a tríade retorno do passado/personagem monstruosa/*locus horrendus* constitui as principais convenções nas narrativas góticas.

Também abordo aqui um dos elementos recorrentes nos *slashers*, a indeterminação do rosto do assassino, o qual é invariavelmente mascarado, deformado, coberto, encoberto ou transformado. Parto do princípio que não apenas tal indeterminação se compara à metamorfose monstruosa de monstros clássicos do gótico tais como o Conde Drácula e Edward Hyde, mas também transforma o assassino em uma espécie de espelho no qual as vítimas projetam goticamente suas aflições e medos.

O *slasher* é um subgênero do cinema de horror cujo auge ocorreu na produção fílmica americana no final dos anos 70/início dos anos 80, definido por Vera Dika como “aqueles filmes caracterizados pela presença de um assassino psicótico geralmente envolvido em uma multiplicidade de homicídios” (1987, p. 86), tal como ocorre em *Halloween*, *Sexta-Feira 13* e *A Hora do Pesadelo*, que formam o que Carrera Garrido chama de “a santíssima trindade dos *slashers* dos anos 80” (2016, p. 243). Lançados em 1978, 1980 e 1984, respectivamente, eles inauguraram o que hoje é regra nos filmes de horror – o estabelecimento de franquias nas quais vemos sequências que repetem e adaptam os padrões e tropos familiares ao espectador e estabelecidos nos primeiros filmes. O apelo destas franquias também é evidenciado pelo sucesso de seus *serial killers*: Michael Myers, Jason Voorhees e Freddy Krueger tornaram-se ícones pop, aparecendo em posters, camisetas, chaveiros, bonecos em miniatura, camisinhas, bonecos articulados, canecas, e assim por diante.


Não há como falar no *slasher* sem nos referirmos à obra seminal de Carol J. Clover *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film* (1992), e ao capítulo de autoria de Vera Dika intitulado “The Stalker Film, 1978-81” (1987). Ao passo que Dika dissecou a fórmula do *slasher*, Clover propõe um debate significativo acerca da presença, representação e tratamento de gêneros nos *slashers* e nos filmes de vingança (tais como *Doce Vingança* e *Acusados*). Seus apontamentos sobre as dinâmicas de relacionamento e hierarquia entre vítimas e perpetradores de violência culminam com a identificação de um padrão misógino nos assassinatos, nas motivações para o homicídio (femicídio em ao menos metade dos casos), e no tratamento que os corpos recebem – particularmente o corpo da mulher, apesar de o mesmo ocorrer com homens, quando representados em situações de extrema vulnerabilidade. Entretanto, a



contribuição mais importante de Clover para o debate é, sem dúvida alguma, o conceito da final girl, “aquela que encontra os corpos mutilados de seus amigos e percebe a extensão do horror precedente e de seu próprio perigo; aquela que é perseguida, encurralada, ferida; que nós vemos gritar e mancar. Cair, levantar, e gritar novamente. Ela é o terror abjeto personificado”. (CLOVER, p. 35) A personagem quintessencial do *slasher* cristalizou-se e tornou-se tão importante para as tramas do *slasher* quanto o assassino, o que é evidenciado pela significativa quantidade de filmes que tiram proveito ou subvertem tal convenção: entre eles estão *Por Trás da Máscara – O Nascimento de Leslie Vernon* (2006), *A Hora do Pesadelo V* (1994), *Diário dos Mortos* (2007) e *Terror nos Bastidores* (2015), cujo título em inglês é *The Final Girls*.

A ideia de um assassino envolvido em múltiplos crimes nos remete ao ano de 1945, quando *O Caso dos Dez Negrinhos*, romance de Agatha Christie, foi adaptado para as telas em filme chamado *E Não Sobrou Nenhum*. No romance/filme, um grupo de estranhos aceita um convite misterioso para um final de semana em uma mansão numa ilha. Ao serem acusados de diversos crimes, os convidados decidem partir. No entanto, seus planos são frustrados, posto que o barco, sua única alternativa de escape, só retornará em três dias. Com o desenrolar da trama, os convidados são mortos um por um, e a identidade do assassino é revelada apenas no final. A mesma premissa é identificada no *slasher* de 1997 *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado*, em que um grupo termina preso em uma ilha enquanto um assassino (Hookman) está à solta.


Alguns dos elementos góticos em *E Não Sobrou Nenhum* que são reinterpretados pelo *slasher* são o cenário opressivo, capaz de levar seus visitantes e moradores a atos de maldade e loucura, além da aura de mistério, que no *slasher* envolve parte da identidade e/ou origem do assassino monstruoso. Isso também se verifica em *Psicose* (1960), filme em que o castelo gótico, localizado em uma área isolada e assombrado por entidades malignas é reprocessado na forma do Bates Motel, também no meio do nada, obviamente em decadência, com um casarão velho no topo de uma colina literalmente habitado por uma pessoa morta. *Psicose* emula tanto a ficção gótica quanto *E não sobrou nenhum* através de seu *locus horrendus*, que os Bates tornam ainda mais horrendo através de suas transgressões, outro elemento fundamental da ficção gótica (BOTTING, p. 6) Norma Bates é uma figura parental tirânica e incestuosa, bem como Manfred em *O Castelo de Otranto* e os vampiros de modo geral. O interdito do incesto



é particularmente importante em *Halloween*, dado que o fator que desencadeia a violência do *serial killer* é uma questão edípica mal resolvida. Michael Myers, então com seis anos de idade, assassina sua irmã Judith na noite de Halloween. O pouco que se sabe é que Judith é uma adolescente da pequena cidade de Haddonfield, no estado de Illinois, e que seu último ato antes de morrer é fazer sexo com seu namorado na cama de seus pais (pais de Michael também, é bom lembrar) (CLOVER, p. 28). A noção de que a atividade sexual de sua irmã deve ser punida é reativada quando exatamente quinze anos depois (o gótico ama aniversários), Michael retorna a Haddonfield a fim de matar sua outra irmã, Laurie, apenas a primeira final girl de Jamie Lee Curtis, ainda hoje considerada uma *scream queen*.² Em sua busca, Michael depara-se com Bob e Lynda, amigos de Laurie. Os dois compartilham atividade sexual multiplamente transgressora: eles invadem a casa de vizinhos para transar sem preocupar-se com doenças venéreas ou bebês indesejados, bebem cerveja, fumam cigarros, e se divertem. Este cenário permite a Michael reviver a experiência, o que culmina com ambos os adolescentes mortos violentamente, o que corrobora a premissa de que “[m]atar aqueles que fazem sexo não-autorizado configura-se imperativo genérico do filme slasher” (CLOVER, p. 34).

Sexta-Feira 13, provavelmente a franquia mais famosa da história, também é calcada na dramatização simbólica de uma experiência traumática ligada ao sexo, o que, assim como em *Halloween*, possibilita o retorno gótico do passado que assombra o presente. Em 1957, Jason, menino de onze anos de idade, morre afogado em uma sexta-feira 13 no acampamento Crystal Lake devido à negligência dos monitores (Jason nasceu em 13/06/1946, uma sexta-feira). Ao invés de cuidarem de Jason (que não sabia nadar), os dois adolescentes estavam mais preocupados com a descoberta dos prazeres do sexo. Eles são misteriosamente assassinados. Mais de vinte anos depois, o acampamento é reaberto, mas os jovens contratados para trabalharem lá morrem um a um. No último terço do filme, a final girl Alice conhece a sra. Pamela Voorhees, que se apresenta como a cozinheira do acampamento quando a tragédia ocorreu. No fim das contas, não apenas ela é a mãe de Jason, mas também a pessoa responsável por todas as mortes – as pré-diegéticas, dos monitores com hormônios à flor da pele e as diegéticas,


² Jamie Lee Curtis mereceu o epíteto de “scream queen”, ou “rainha do grito”, devido a suas participações recorrentes em *slashers* interpretando final girls. Além de *Halloween* (1978) e sua continuação (1981), Jamie Lee Curtis é a final girl em *O Trem do Terror* (1980) e *A Morte Convida Para Dançar* (1980). A atriz foi também uma das estrelas da série da Fox *Scream Queens* (2015-2016).



os amigos e colegas de Alice. A configuração mãe/filho de *Psicose* em que ambos são um e o mesmo reaparece em *Sexta-Feira 13*, dado que no segundo filme da série Jason (misteriosamente ressuscitado pela primeira de muitas vezes) continua o trabalho de sua mãe – de fato, seu primeiro ato em *Sexta-Feira 13 – Parte 2* é matar Alice.

A intercambialidade entre mãe e filho em *Psicose* e *Sexta-Feira 13* é exemplo da manifestação inquietante do duplo, cujas expressões na literatura gótica clássica incluem a semelhança sobrenatural (como em *William Wilson*), as relações familiares estranhas e potencialmente incestuosas, tal qual em *A Queda da Casa de Usher*, a reduplicação do indivíduo em objetos, como em *O Retrato de Dorian Gray* e *Brinquedo Assassino*, e a nova configuração do indivíduo depois de uma experiência extrema, via de regra na reparação da personagem na forma de vampiro, fantasma, espectro, ou possuído, entre outros.

Como observado por Dika, Clover e DeGraffenreid, esta manifestação gótica do duplo atinge novos níveis de complexidade no *slasher*. Se o duplo é facilmente percebido quando as duas metades do mesmo inteiro estão no mesmo lado (o lado das trevas, por exemplo), as coisas tornam-se mais complexas quando estas duas metades são vítima e perpetrador, como sempre acontece no *slasher*. Da mesma forma que Jekyll é Hyde, Jesse, o final boy de *A Hora do Pesadelo – Parte 2* “enxerga Freddy toda vez que se olha no espelho; ele até mesmo passa a encontrar a notória luva com lâminas em sua mão, frequentemente coberta do sangue daqueles que Freddy recém cortou” (DeGRAFFENREID, p. 956). Em sua análise da dinâmica entre o assassino e a final girl, Clover afirma que parte da predisposição da final girl à sobrevivência envolve sua ambiguidade sexual, traduzida em sua “esperteza, seriedade, competência em questões mecânicas e práticas, e relutância sexual, fatores que a distanciam das outras garotas e a alinham, ironicamente, com os mesmos garotos que ela teme ou rejeita, para não falar do próprio assassino”. (CLOVER, p. 40) Se por um lado tal descrição nos distancia da passividade e dependência típicas da heroína gótica, por outro lado ela nos aproxima de uma personagem feminina importantíssima da ficção: Mina Harker, que, de acordo com Van Helsing, tem um cérebro de homem – aliás, um cérebro que um homem teria apenas se fosse muito privilegiado. A pró-atividade que Van Helsing elogia em Mina é, para Vera Dika, o que restringe a representação da final girl como objeto sexual,




tornando-a “uma personagem mais valiosa, distinguindo-a do resto da comunidade jovem.” (DIKA, p. 91)

A contraparte da final girl é o serial killer, uma variação do monstro gótico. O assassino é invariavelmente apresentado como super-humano/inumano/subhumano, e se texto góticos evidenciam tal monstruosidade revelando informações através de palavras e descrições, os *slashers* fazem isso ao impedir ou dificultar o acesso visual ao assassino, sobretudo a seu rosto. A ausência do rosto é condição *sine qua non* à fórmula do *slasher*, o que se percebe através do uso estratégico da câmera, que pode ou mostrar apenas partes do corpo do assassino (pés, mãos enluvadas, as costas) ou evitar mostrar seu rosto através da *I-camera*, ou ‘*point-of-view camera*’. Entretanto, o uso de tal artifício é paradoxal: se por um lado o acesso ao rosto do assassino nos é negado e isso nos impede de defini-lo mais facilmente (o que poderia nos levar à compreensão ou empatia), por outro lado temos a oportunidade de literalmente enxergar o mundo pelos olhos do assassino – o que, em certa medida, é simbólico justamente da compreensão e da empatia.

Quando o olho da câmera finalmente aponta para onde o rosto do assassino deveria estar, encontramos alguma outra coisa, que invariavelmente contribui para a despersonalização do assassino. Jason, Michael, Ghostface (*Pânico*) e a sra. Predoni (*Alice, Sweet Alice - Comunhão*) usam máscaras, Hookman veste um capuz, ao passo que o rosto de Freddy Krueger é coberto por cicatrizes e seu chapéu. O Trem do Terror (1980) é particularmente interessante neste sentido, dado que a viagem de trem descrita no filme é uma festa de formatura, um tipo de carnaval em que todos os convidados (adolescentes tentando sobreviver aos ritos de passagem e cheios de hormônios) usam fantasias e máscaras. *O Massacre da Serra Elétrica* nos oferece ainda outra interpretação interessante da complexa relação entre vítima e perpetrador: Leatherface não apenas come a carne de suas vítimas, mas também remove sua pele facial para “vestir” seus rostos, o que simbolicamente reforça a ideia de que o rosto do assassino no *slasher* é um espelho horroroso.

A abundância de franquias *slasher*, sua extensão, sua influência em subgêneros como o *body horror* e o *torture porn*, os remakes, reboots e crossovers, a repetição das fórmulas, a migração de alguns *slashers* para outras plataformas como os jogos de computador, os quadrinhos e as séries de TV, bem como vídeos do YouTube feitos por



fãs que elegem “as mortes mais legais” indicam que o *slasher*, assim como o gótico, pode ser datado, mas jamais ultrapassado. Portanto, se “as narrativas góticas nunca escaparam as preocupações de seu próprio tempo, apesar das pesadas armadilhas históricas” (BOTTING, p. 3), faz todo o sentido que a casa assombrada se torne o acampamento Crystal Lake, ou que a vila medieval torne-se Haddonfield ou Springwood – nomes que, em termos de geografia americana, poderiam ser em qualquer lugar ou em lugar algum. Entretanto, o mecanismo mais eficiente na fórmula do *slasher* é a ausência de rosto do assassino, que nos força a preencher a lacuna com aquilo que mais nos assusta – e, verdade seja dita, não há nada mais monstruoso que isso.

Referências bibliográficas

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 2001.

CARRERA GARRIDO, Miguel. “Sangre, persecuciones y hormonas: El género *slasher* y su presencia en el reciente cine español” in *La violencia encarnada: representaciones en teatro y cine en el dominio hispánico*, ed. Olga Buczek and Maria Falska. Sevilla: Padilla Libros y Editores Libreros, 2016. pp. 241-253.

CLOVER, Carol J. *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton Classics, 2015.

DeGRAFFENREID, L.J. *What Can You Do in Your Dreams? Slasher Cinema as Youth Empowerment*. **The Journal of Popular Culture**, Vol. 44, No. 5. pp. 954-969.

Dika, Vera. (1987) “The Stalker Film, 1978-81” in *American Horrors*, ed. Gregory A. Waller. Chicago: University of Illinois, 2011. pp. 86-101.

FRANÇA, Júlio. “O sequestro do gótico no Brasil” in *As Nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*, ed. Júlio França and Luciana Colucci. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. pp. 111-124.

GROOM, Nick. *The Gothic: a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

STOKER, Bram. *Drácula – O Vampiro da Noite*. (tradução para o português de Maria Luísa Bittencourt). São Paulo: Martin Claret, 2002.

ESTETICISMO *FIN-DE-SIÈCLE*: O GROTESCO DECADENTE

Daniel Augusto P. Silva (UERJ/CAPES)¹


Resumo: Desenvolvida na Europa e no Brasil a partir do final do século XIX até meados do século XX, a ficção decadente se notabilizou por sua atração pelo artificial e por aquilo que contraria as leis da natureza. Nessa ficção, a descrição de objetos grotescos, antinaturais, foi realizada a partir de uma linguagem bastante trabalhada e estetizada. Paradoxalmente, em diversas narrativas, tal esteticismo promoveu a percepção do grotesco como algo belo e refinado. Para demonstrar exemplos do grotesco decadente, esse artigo propõe a análise de *Monsieur de Phocas* (1901), de Jean Lorrain, de *Dança do Fogo: o Homem que não queria ser Deus* (1922) e de *Kyrmah: Sereia do vício moderno* (1924), dois romances de Raul de Polillo.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Literatura francesa; Decadência; *Écriture artiste*.

A prosa de ficção decadente está repleta de figuras grotescas: flores que parecem pedaços do corpo humano em decomposição, árvores formadas por genitais com doenças venéreas, corpos dominados por vermes, escarros e hemoptises comparados a pedras preciosas são apenas alguns dos exemplos. A literatura *fin-de-siècle*, de fato, apresentou predileção por situações e personagens desviantes, não raro disformes e eficientes em chocar a recepção. Os numerosos exemplos de grotesco na decadência literária, no entanto, não serviram apenas para gerar horror e repulsa. Eles foram entendidos, sistematicamente, como uma forma de se inovar estilística e esteticamente, ao expressar conteúdos originais, frutos da capacidade imaginativa do artista.

Para analisar exatamente como essa categoria estética se configurou na ficção decadente brasileira e francesa, partimos de duas hipóteses principais. Na primeira, acreditamos que o grotesco assumiu características específicas nessa literatura, não apenas a nível temático, mas também formal, diferenciando-se de outras realizações históricas, como o grotesco medieval, o renascentista e o romântico. A segunda hipótese é de que na ficção decadente o grotesco é encarado, sobretudo, como uma experimentação artística e discursiva, para além de estar voltado para gerar efeitos de recepção como o medo e a repulsa. A fim de verificar a validade dessas ideias, utilizaremos exemplos pontuais dos romances *Monsieur de Phocas* (1901), de Jean

¹ Mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e bolsista CAPES sob orientação do Prof. Dr. Júlio França (UERJ). Integra também o Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico (CNPq). É coorganizador do livro *Páginas Perversas: narrativas brasileiras esquecidas* (Appris, 2017). E-mail para contato: daniel.augustopsilva@gmail.com




Lorrain, *Dança do Fogo: o Homem que não queria ser Deus* (1922) e *Kyrmah: Sereia do vício moderno* (1924), ambos do escritor brasileiro Raul de Polillo².

As obras escolhidas para compor este *corpus* de análise são exemplares não apenas da existência da prosa de ficção decadente em diferentes países, mas também da pluralidade de suas temáticas. Essa literatura foi desenvolvida tanto na Europa quanto no Brasil entre as últimas décadas do século XIX e meados do XX, em um período que vai, mais especificamente, de 1884, com a publicação de *Às Avessas*, de Huysmans, até a década de 20. Entre alguns dos autores que produziram narrativas pertencentes à decadência literária, podemos destacar, além dos mencionados anteriormente, os franceses Octave Mirbeau, Catulle Mendès e Marcel Batilliat, bem como os brasileiros Gonzaga Duque, João do Rio e Medeiros e Albuquerque.

Apesar de não ter constituído um movimento ou uma escola literária, com preceitos bem definidos, entendemos essa literatura como uma poética (cf. JOUVE, 1989; PALACIO, 2011), que apresentou uma série de recorrências estilístico-temáticas. Entre elas, podemos destacar (cf. PIERROT, 1977; PALACIO, 2011; FRANÇA, 2013): (i) a presença de narradores e personagens pessimistas, desencantados com a modernidade e com os grandes centros urbanos; (ii) o anticientificismo e a desconfiança em relação ao discurso racionalista; (iii) a tematização de uma série de doenças, tanto psicológicas quanto físicas; (iv) o medo e a repulsa como efeitos de recepção almejados; (v) a atração pelo ocultismo e pelo misticismo; (vi) os enredos desenvolvidos a partir de diversas transgressões sexuais, que incluem incesto, necrofilia e pedofilia.

Além desses traços, a ficção decadente se notabilizou, em especial, por dois aspectos. O primeiro deles é a busca pelo artificial, por tudo aquilo que contraria as leis da natureza. Essa prática foi motivada pela compreensão, em muitas narrativas decadentes, de que a sociedade da época seria excessivamente materialista e vulgar, com gostos e produções literárias cada vez mais massificados. Ao visar ao antinatural, essa literatura entendeu a arte não exatamente como uma representação do real, mas, sobretudo, como ficção. Por tal motivo, Isaías Mucci (1994, p.7) define essa produção como uma “estética do artifício ou culto do simulacro (...) que cultivou acima de tudo o

² Para mais informações sobre a obra de Raul de Polillo, ainda bastante desconhecida tanto do público-leitor quanto da crítica especializada, ver FRANÇA & SILVA (2017).



raro, o requinte, o antinatural como consequência imediata de sua filiação a Baudelaire, para quem a estranheza (...) faz parte integrante do belo, até com ele se confundindo.”


O segundo aspecto é que o propósito de antinaturalidade se refletiu no próprio estilo das obras decadentes, e deu forma a usos de língua artificiais, resultantes de um minucioso esforço textual. Além de almejar a um refinamento da linguagem, em comparação ao discurso jornalístico da época e à literatura de cunho mais popular, os textos decadentes apresentavam certas dificuldades para a leitura. Nessas narrativas, empregava-se frequentemente uma linguagem estetizada, isto é, bastante trabalhada artisticamente, com construções raras, neologismos e inversões sintáticas. Estes e outros procedimentos discursivos muitas vezes tenderam ao hermetismo e foram classificados por parte da crítica como exagero e afetação.

A busca pelo antinatural e pela novidade estética fez com que a ficção decadente engendrasse uma série de figuras grotescas e monstruosas. Ao valorizar a criação artística em detrimento da representação mimética, esses textos partem do princípio de que qualquer conteúdo pode ser um motivo para a arte. Até mesmo seres e objetos feios, disformes e doentios – potencialmente grotescos – poderiam ser transformadas em arte. É o que podemos observar no trecho a seguir, de *Monsieur de Phocas*, no qual se lê:

Claudius tem, como eu, a curiosidade dos *music-halls* e dos bailes públicos. O corpo humano, cuja feiura também o entristece e o irrita, quando por acaso se insurge em beleza, torna-se para ele uma fonte de alegrias indizíveis (...). Esta beleza, Claudius tem, para descobri-la, um olho de acuidade singular, e isso sob os mais lastimáveis trapos, sob o disfarce dos mais mornos farrapos. Esta beleza, é sobretudo nas mulheres das ruas, nos miseráveis e nos pervertidos que seu faro de artista a rastreia e a desenterra, e com qual inquietante adivinhação! (LORRAIN, 2002, p.58)³

Trata-se da passagem em que o protagonista, Monsieur de Phocas, descreve as práticas de Claudius Éthal, um pintor estrangeiro, que, ao longo do romance, irá atuar como antagonista e cometer uma série de crimes e de transgressões. Como podemos observar, o artista retira de personagens e locais considerados feios, impróprios e mesmo desonestos o conteúdo para criar a sua arte. Esses elementos, ao serem captados pela sensibilidade do pintor e trabalhados artisticamente, darão forma a uma arte

³ Todas as citações de obras sem edições em língua portuguesa foram por mim traduzidas.




descrita como bela, embora eles sejam, em sua essência, desviantes. Tal passagem revela um entendimento bastante comum a partir da segunda metade do século XIX do que seria a função do artista e das diversas fontes de beleza.

A estetização de qualquer conteúdo não ocorreu apenas a partir da capacidade imaginativa do artista, mas se manifestou também por meio de um procedimento estilístico bastante comum nas narrativas do final do século XIX: a *écriture artiste*. Esse estilo de escrita surgiu em um momento de destacada experimentação na linguagem empregada na literatura. Nas últimas décadas do século XIX, os escritores promoveram uma série de inovações linguísticas em suas narrativas, criando palavras, recuperando sentidos arcaicos, engendrando novas acepções semânticas, utilizando-se de gírias, de estrangeirismos, bem como de termos de vocabulários especializados, como o da botânica, o da medicina e o das pedras preciosas.

Esses recursos formais fizeram parte também dos procedimentos da *écriture artiste*, que consistia, em linhas gerais, na “preocupação da frase trabalhada por ela mesma, 'cinzelada', (...) da frase objeto de arte, digna de ser contemplada e apreciada mais pela elegância, fineza e ousadia de suas formas que pelo que significa” (MITTERAND, 1985, p.467). Trata-se do apreço formal, do prazer pela própria construção linguística e pelos efeitos que ela pode trazer, em detrimento do que essa própria forma expressa.

A minuciosa preocupação com a estrutura estilística das narrativas sofreu influência também das experimentações técnicas no campo das artes plásticas, em especial do impressionismo (cf. CRESSOT, 1938). O estilo de obras de diferentes poéticas e autores da segunda metade do século XIX expressou uma atenção especial aos aspectos visuais das cenas que seriam descritas, sobretudo no que diz respeito a informações sobre luminosidade e coloração. Frequentemente, esses aspectos eram apresentados nos textos a partir da percepção das personagens, que, a depender de seus estados de espírito e de suas sensibilidades, poderiam notar os eventos de forma não linear. Nesse sentido, muitas vezes tornava-se mais importante recriar determinado efeito sobre a recepção que, de fato, representar o desenrolar completo de uma ação.

Todos esses aspectos textuais estão presentes na ficção decadentes em maior ou em menor grau. Parte da crítica, no entanto, compreendeu o estilo decadente como uma espécie de corruptela da *écriture artiste*. Por esse ponto de vista, tal literatura teria




levado os exercícios formais a um grau de hermetismo e ensimesmamento, bem como a uma tentativa de mostrar erudição. Henri Mitterand (1985, p.474) é um dos autores que expressa essa posição, ao comentar que a literatura decadente, com sua exploração de neologismos, arcaísmos e desvios gramaticais, promoveu a “raridade [linguística], os floreios e a prática de uma sintaxe do esgotamento”.

Ainda que este tipo de recepção crítica tenha qualificado negativa e mesmo pejorativamente a ficção decadente, a descrição de seus procedimentos linguísticos foi precisa. De fato, percebe-se nessa literatura a compreensão da linguagem como um objeto estético específico e dotado de certa autonomia, a ponto de ser capaz de gerar efeitos de recepção em virtude de suas formas bastante trabalhadas e de seus destaques sensoriais. Apesar de expressar erudição e advir de pesquisas de cunho até filológico, essa forma de escrita não foi gratuita ou arbitrária: além de promover uma verdadeira busca por originalidade linguística, ela serviu para impor certas dificuldades de leitura e, assim, magnificar efeitos de recepção gerados por poéticas como a do grotesco. Ao colocar empecilhos ao entendimento de certas passagens, tais usos de linguagem mostraram-se adequados à apresentação de figuras de difícil identificação, classificação e compreensão – como as grotescas.

Em razão dos exercícios estilísticos da ficção decadente, voltados recorrentemente a gerar incômodo no leitor, o grotesco presente nessas obras pode ser aproximado das primeiras manifestações da categoria estética, ainda na arte ornamental. Em tal realização, ele foi descrito como “os sonhos dos pintores” (KAYSER, 1986, p.20), já que expressava situações bastante fantasiosas e oníricas, além de ser produzido como um jogo formal. Com o tempo e o desenvolvimento do grotesco na modernidade, sobretudo na literatura, ele passou a ser compreendido de maneira mais negativa, como uma representação que não estaria totalmente desconectada do mundo real. Pelo contrário, o grotesco facultaria ao homem a percepção do lado mais assustador e negativo da realidade (cf. FRANÇA, 2017).

Ao exprimir uma visão de mundo bastante negativa e, simultaneamente, valorizar a experimentação linguística, a ficção decadente afirma um duplo caráter do grotesco. Na decadência, essa categoria estética é utilizada tanto para revelar um profundo mal-estar com a realidade e com a modernidade quanto para se explorar os limites da linguagem literária e gerar formas originais. Até mesmo nas situações em que deixa




explícito o lado mais degradante da existência e do ser humano, o grotesco decadente revela uma elaboração linguística minuciosa, com estruturas inovadoras, raras e de destacado apelo pictórico e sensorial. É o que podemos observar no trecho a seguir, de *Dança do Fogo*:

Dominava, porém, sobretudo, fora do tempo, uma sensação de beleza que, impondo-se, parecia querer aterrar. Os delírios estéticos ali concretizados em mármore, em telas e mosaicos coloridos, refletiram-se em mim (...) E ergueram-se então as teorias de fantasmas brancos, lacerados, disformes, andando aos saltos pelo ambiente, rindo, falando, chocalhando, emitindo às vezes gargalhadas secas — mas não tinham boca! As bocas, escancaradas, fora dos rostos, moldadas ao cunho de maxilas patibulares, perdiam-se pelo ar, errando à volta das luzes, como borboletas (...) Nada disto, porém, me surpreendia; o cérebro ia receptando as imagens, sem tédio, sem repulsa. Vivia agora a vida dos sonhos, em que as figuras se transformam em monstros, ao passo que a gente continua falando ou brincando com elas, sem o menor vislumbre de surpresas. (POLILLO, 1922, p.107-108)

Ora, o narrador-protagonista da obra, Eugênio Land Freitas, um escultor, experimenta “delírios estéticos” ao ver “monstros”, mas reage às figuras grotescas sem repulsa, sem surpresa, pois se trata simplesmente da “vida dos sonhos”. Sua reação é ainda mais peculiar, quando observamos que ele chega a tirar das figuras grotescas inclusive uma “sensação de beleza”. Essa reflexão estética do personagem se combina, ainda, ao destaque dado aos aspectos pictóricos da cena, como revelado, por exemplo, em sua atenção aos “mosaicos e telas coloridas”. Nesse sentido, o caráter artístico do grotesco, capaz até mesmo de gerar uma percepção de beleza, é reforçado em detrimento de seu aspecto horrível e assustador.


Em comparação ao grotesco romântico, defendido por Victor Hugo no célebre prefácio ao drama *Cromwell*, de 1827, a realização decadente dessa categoria estética apresenta diferenças sensíveis. Para Hugo (2007, p.33), o grotesco seria um “ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo. A salamandra faz sobressair a ondina; o gnomo embeleza o silfo”. Por essa descrição, percebemos que o grotesco existiria para, de maneira antitética, destacar o caráter belo de uma personagem ou de uma cena. Sua utilização estaria, assim, subordinada a ideais de beleza. Ao contrário, na ficção decadente, o grotesco é, muitas vezes, um fim em si mesmo, e, como observado na passagem de *Dança do Fogo*, não raro tomado, paradoxalmente, como belo.



A mudança se deve também às próprias transformação na concepção da categoria estética do belo ao longo do século XIX, que passou a ser compreendida não apenas como símbolo de harmonia e de equilíbrio, mas também como fruto da artificialidade, da percepção e do trabalho do artista. Para muitos intelectuais e escritores do período, o natural e o real não poderiam ser belos, já que não seriam produtos de uma atividade artística. Em “Elogio da maquilagem”, Charles Baudelaire (2010) defende que tudo aquilo que é natural seria terrível, pois a natureza aconselharia o homem a comportamentos instintivos, bestiais e mesmo criminosos. Sua concepção de beleza está relacionada ao trabalho racional do homem, à sua capacidade de cálculo e ao labor artístico. Após defender a necessidade do artifício para se superar a natureza e, assim, criar obras belas, Baudelaire (2010, p.73) ainda pergunta retoricamente: “Quem ousaria atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza?”.

Semelhante posicionamento é explicitado por Oscar Wilde (1957) no ensaio “A decadência da mentira”. Ao longo de sua argumentação, o escritor irlandês aponta que o artista não deveria tomar a natureza como modelo para suas criações nem se utilizar de técnicas de realismo. A beleza e o verdadeiro valor da arte derivariam da faculdade imaginativa do homem e da preocupação com o estilo. Em suas palavras, “a Arte começa com a decoração abstrata, com um trabalho puramente imaginativo e agradável, não se aplicando senão ao irreal, ao não existente” (WILDE, 1957, p.43). Nessa abordagem, o trabalho do artista precisaria se pautar por regras e modelos internos, estéticos, em vez de buscar externamente, na natureza, o conteúdo a ser representado. O belo, bem como todo conteúdo digno de ser chamado de arte, adviria da transformação empreendida pela imaginação artística.

J.-K. Huysmans, o mais importante escritor para a ficção decadente, também apresentou em seus ensaios uma outra concepção da beleza. Em “Le monstre”, publicado em *Certains* (1889), um volume de crítica de arte, ele promoveu uma série de análises sobre diversas criações monstruosas ao longo da história da arte, nas quais identificava a “beleza do assustador” (HUYSMANS, 1908, p.137). Esse caráter belo de certas monstruosidades teria como origem tanto o aspecto evocativo e simbólico das imagens, que poderiam apontar para ansiedades e medos reais da recepção, quanto a inventividade e fantasia dos artistas. Seria preciso, assim, que o monstro se relacionasse simbolicamente com o mundo real, mas que também fosse trabalhado esteticamente. A




partir desses fatores, o público seria capaz de identificar uma beleza em formas horripilantes e disformes.

Podemos encontrar em *Kyrmah*, o segundo romance de Raul de Polillo, mais um exemplo de como o grotesco decadente foi qualificado como esteticamente original, refinado e dotado de certa beleza. Como ocorre em *Dança do Fogo*, o narrador-protagonista, Rodrigo, é também um artista, mas, nesse caso, um jovem poeta. A passagem a seguir, extraída da parte final do livro, apresenta as diversas figuras grotescas que o personagem identifica e descreve durante um ritual satânico:

Vi, (...) sobre os corpos de toda aquela alta maré de aberrações inclassificáveis, alguns troncos humanos, com enormes chagas abertas nos flancos; serpentes hediondas, espiralando o visgo dos seus anéis, e procurando, com a língua bifurcada, os seios alvos das mulheres; corpos de crianças sem rosto, de uma consistência gelatinosa, repelente (...); flores monstruosas exalando a podridão consumada das corolas pustulentas; bichos não classificados na Zoologia, árvores em forma de coisas vergonhosas — toda uma inteira epopeia grotesca de embriaguez, que dançava, saltava e rugia, assumindo proporções desmesuradas de *tregenda* — tudo isto eu vi, distintamente, admirando o colorido de certas folhagens pardas, alongadas, de certos fragmentos de figura humana, com gibosidades de penedo e uma vibratilidade inédita de vermes ou de motor, cujas silhuetas notiluzentes cabriolavam vertiginosamente pelo ar. (POLILLO, 1924, p.183. Grifos meus)

Frente a todos esses seres monstruosos, Rodrigo prefere admirar o colorido de suas formas, suas composições e sua originalidade, no que define como “vibratilidade inédita”. Mesmo que se trate de uma “epopeia grotesca”, a cena é justamente apresentada em seus detalhes visuais, com destaque, por exemplo, a “folhagens pardas, alongadas” e “gibosidades de penedos”. A própria linguagem do trecho, bastante refletida e estetizada, colabora para reforçar o lado estético daquelas figuras. O excerto inclui estrangeirismo, caso de “*tregenda*”, e também neologismo, como “notiluzentes”. É importante notar ainda as referências a um conjunto de termos que dizem respeito ao campo semânticas das doenças e da medicina, como “chagas”, “pustulentas” e “vermes”. Todas essas escolhas linguísticas e textuais, pouco usuais nos usos mais comuns da língua, ao impor algum estranhamento na leitura, buscam impactar a recepção. Tais itens lexicais reforçam, por analogia, não apenas o próprio caráter grotesco dos seres, como também a própria preocupação formal da passagem.



A partir da análise dos trechos ficcionais e dos estudos críticos apresentados, podemos chegar a algumas conclusões. Na prosa de ficção decadente, o grotesco visa não apenas à geração de efeitos de recepção como o medo, o horror e a repulsa: ele é encarado também como um exercício artístico, uma forma de gerar obras de arte originais, em nada populares e vulgares, além de buscar destacar os aspectos sensoriais das cenas. Há narrativas decadentes em que o grotesco é visto simplesmente como monstruoso e repulsivo, ainda que abordado com uma linguagem bastante estetizada, mas também existem aquelas obras em que o grotesco é, paradoxalmente, entendido como belo. E, por fim, embora a maior parte dos críticos do grotesco não considere a ficção decadente como *corpus* de análise, observamos que essa manifestação é distinta das observadas na Idade Média, no Renascimento ou no Romantismo. Há especificidades nesse grotesco decadente: além de estar ligado a temáticas como a doença e a sexualidade, ele se volta para o próprio fazer artístico, para a própria arte.

Referências bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. Elogio da maquilagem. In: *O Pintor da Vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p.71-73.

CRESSOT, Marcel. *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans* : Contribution à l'Histoire de la Langue Française pendant le dernier quart du XIX^e siècle. Paris : Librairie E. Droz, 1938.

FRANÇA, Júlio. A categoria estética do grotesco e as poéticas realistas: uma leitura de “Violação”, de Rodolfo Teófilo”. In: OLIVEIRA, A. M.; SOARES, M. V. N.; WERKEMA, A. S. (Org.) *Figurações do real: literatura brasileira em foco VIII*. Relicário: Rio de Janeiro, 2017. p.219-235.


_____. Ecos da Pulp Era no Brasil: o Gótico e o Decadentismo em Gastão Cruls. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, v. 26, 2013. p. 7-17.

_____; SILVA, Daniel Augusto P. Volúpias da estesia: a prosa de ficção decadente de Raul de Polillo. In: *Todas As Musas: Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte*, v. 1, 2017, p. 09-117.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*; tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUYSMANS, J.-K. Le monstre. In : *Certains*. Paris : Librairie Plon, 1908. [1889]

JOUBE, Séverine. *Les décadents : bréviaire fin-de-siècle*. Paris: POLN, 1989.



KAYSER, Wolfgang. *O Grotresco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

LORRAIN, Jean. *Monsieur de Phocas*. Angers: Éditions du Boucher, 2002. [1901]

MITTERAND, Henri. De l'écriture artiste au style décadent. In : ANTOINE, Gérald ; MARTIN, Robert. *Histoire de la langue française (1880-1914)*. Paris : CNRS Éditions, 1985, p.467-477.

MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína e simulacro decadentista: uma leitura de Il Piacere*, de D'Annunzio. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1994.

PALACIO, Jean de. *La Décadence: le mot et la chose*. Paris: Les Belles Lettres/essais, 2011.

PIERROT, Jean. *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*. Rouen : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 1977.

POLILLO, Raul de. *Dança do fogo: o Homem que não queria ser Deus*. São Paulo: Monteiro Lobato & Co., 1922.

_____. *Kyrmah: Sereia do vício moderno*. São Paulo: Monteiro Lobato & Co., 1924.

WILDE, Oscar. A decadência da mentira. In: *Intenções*. Tradução de João do Rio. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1957.

O LEGADO GÓTICO EM CONTOS DE JOE HILL

Diego Moraes Malachias Silva Santos

Resumo: É inevitável que tracemos conexões de influência ao considerarmos a produção literária Joe Hill. Em seus contos, Hill reconhece seus precursores, de Kafka a George Romero, da literatura fantástica à ficção científica, deixando óbvia, acima de tudo, a influência do gótico. Em seus textos também ecoam temas presentes na ficção de seu pai Stephen King, demonstrando uma intertextualidade e influência óbvias a primeiro momento, mas de observação válida quando considerada a ausência de crítica acadêmica da obra de Hill. Como início da crítica às obras de Joe Hill é necessário um entendimento de suas origens e de sua posição no cenário da produção de horror atual, e isso inclui reconhecer suas raízes góticas.

Palavras-chave: Joe Hill; gótico; influências

Em 2013, Joe Hill lança *Nosferatu*, seu quarto livro e terceiro romance, que narra a tentativa de uma mãe de salvar o filho de um vampiro que o sequestrou. Nesse romance, Hill faz alusão à cidade de Derry, no Maine, e ao palhaço Pennywise, figuras presentes em histórias icônicas de seu pai, Stephen King. Após a descoberta do sobrenome King por trás do nome de capa Joe Hill, que de início mantinha em segredo o parentesco, o autor mais jovem reconhece explicitamente em seu romance os laços literários entre sua produção e a de seu pai. É mesmo impossível não enxergar em Hill a influência de King, seja em comparações entre o carro Rolls Royce Wraith em *Nosferatu* com o Plymouth Fury em *Christine* ou mesmo no tom simultaneamente cômico, sério e horripilante que o romance *O pacto*, de Hill, compartilha com a ficção de King, que nunca hesita em apontar o quão engraçado pode ser o sofrimento ou o quão dolorosa é às vezes a risada. É somente à luz de King que a crítica ainda enxerga Hill, mesmo após a publicação de quatro romances, de vários contos e histórias em quadrinhos, e de sua coleção de ficção *Fantasma do Século XX*. Excluindo resenhas informais online, a crítica sobre Hill se resume ao livro *The Writing Family of Stephen King*, no qual Patrick McAleer, explora a família King, incluindo as obras de Owen e Tabitha King, irmão e mãe de Joe Hill. Embora essa abordagem seja um importante primeiro passo por reconhecer o contexto de Hill, suas abordagens criativas requerem que a discussão crítica sobre ele vá além de conexões familiares.

Assim como Hill é influenciado por King e vice-versa, a ficção de ambos é fruto de influências culturais maiores. Em “Vocês irão ouvir o canto do gafanhoto,” conto de *Fantasma do Século XX*, Hill narra o processo de mutação radioativa de um menino que se transforma em gafanhoto, aludindo tanto a *A metamorfose* de Kafka quanto à ansiedade com

radiação presente em filmes de monstros da década de 1950, como *O mundo em perigo* (*Them!*). Em “Bobby Conroy volta dos mortos”, Hill ambienta uma história de amor no set de filmagem de *Despertar dos Mortos*, o que remete à sua participação, junto ao pai, em filmes de terror de George Romero. Esses contos de Hill carregam desde as influências de grandes nomes da literatura mundial até a simplicidade de filmes de grande fama mas baixo orçamento. Faz pouco sentido, portanto, estabelecer a assinatura autoral de Joe Hill apenas em relação ao sobrenome King, por ele abandonado. Por trás da sombra de Stephen King, que a princípio parece esconder a ficção de Hill, está a influência de uma literatura que precede pai e filho e se mostra abundante nas obras de ambos: o gótico.

Como David Punter aponta ao discutir tendências teóricas sobre a literatura gótica, o gótico pode ser entendido “tanto como um gênero delimitado historicamente ou quanto uma tendência de alcance amplo que persiste na ficção como um todo” (1980, p.14). É ao lado de tantas outras tendências que esta se manifesta na ficção de Joe Hill. Se Kafka e criaturas radioativas se juntam no conto de um menino gafanhoto e se histórias de amor se ambientam ao lado de zumbis, não é estranho que encontremos em outros contos de *Fantasma do Século XX* não apenas alusões ao gótico, mas comentários e ironias a respeito de clichês e temas há muito consagrados.

Ao se referir à visão mais óbvia do gótico, Punter reconhece nele a presença de “fantasmas, vampiros, monstros e lobisomens” (1980, p.1). Sem reduzir as reverberações do gótico a personagens que se repetem, devemos reconhecer que monstros não apenas fazem parte do romance gótico como gênero fixo, mas também do gótico como tendência literária. Estão presentes desde *Frankenstein* e Poe até filmes clássicos de monstros da Universal — e além. Ao lado do gótico de Joe Hill (ou nele inserido) estão personagens monstruosas, trabalhadas de acordo com sua multiplicidade de estilos. Em “O canto do gafanhoto”, o monstro tem físico repulsivo de inseto, mas cognição humana. Em “O melhor do novo horror”, os monstros são humanos com elementos corporais exagerados e tatuagens e piercings descritos para causar repulsa. Em “Os filhos de Abraham”, um conto narrando a vida de Abraham Van Helsing após os eventos de *Drácula*, é difícil até mesmo distinguir quem é monstro. Carregando a paranoia com que Punter caracteriza o gótico (1980, p.104), os vampiros podem ser ameaças reais ou devaneios do médico holandês, que se sente constantemente perseguido. Notamos que as características góticas observadas por Punter e

os monstros característicos do horror estão interligados, sendo que estes podem representar aqueles. O gótico se mostra presente na obra de Joe Hill como uma tendência literária abrangente que escava o passado e desenterra tabus, assim como exhibe monstros que representam esses atos.

Em “O melhor do novo horror”, Hill descreve a trajetória de um agente literário encontrando um escritor tão repulsivo quanto os monstros de suas histórias — e desconfortavelmente mais humano. Eddie Carroll, editor de revistas literárias de terror, recebe uma cópia de “Buttonboy: uma história de amor”, um conto de horror incômodo e pesado, mas que o surpreende positivamente por se destacar em meio aos numerosos clichês. A narrativa emoldurada em “Buttonboy” envolve o rapto e o abuso físico e sexual de uma garota por parte de “um gigante de olhos amarelados e dentes ornados por um aparelho metálico” e um garoto com botões costurados nos olhos (HILL, 2008, p.14). Após fugir dos captores, a garota entra em declínio social por conta das cicatrizes físicas e emocionais, e, por fim, reencontra os criminosos e reconhece que “seu lugar era ali com eles” (2008, p.17), com os monstros. Segundo o próprio narrador, “‘Buttonboy’ é uma ‘história [que] se construía em cima de imagens de degradação feminina e [cuja] heroína era descrita quase como cúmplice de sua própria mutilação emocional, sexual e espiritual” (2008, p.17). A narrativa emoldurada, portanto, reforça o conceito de monstro como entidade banida para as margens.

De volta à narrativa principal, Eddie, o editor, termina por encontrar Peter Kilrue, escritor do conto, um recluso social que escreve obcecadamente em sua casa isolada junto a um irmão “pertubadoramente gordo [e] . . . tatuado” (2008, p.20) e outro irmão cuja mão foi decepada em um acidente. Eles comem em uma “sala de jantar com cabeças de animais empalhados penduradas nas paredes” e uma toalha de mesa adornada por uma suástica (2008, p.29). O conto parece dizer que, em um mundo onde pessoas comuns são repudiadas apenas por deformidades físicas, às vezes o fisicamente repulsivo é de fato monstruoso, mas não porque o mal é inerente ao feio, e sim porque monstros são símbolos universalmente reconhecidos da intenção maligna. Em um momento contemporâneo ou pós-moderno, faz pouco sentido olhar os habitantes das margens (aberrações de circo, deficientes) e delegar a eles a etiqueta de monstros. Romances como *Geek Love* e shows de TV como *American Horror Story* nos apresentam aberrações cuja humanidade nos é bem familiar. Eles invertem

papéis e, cumprindo a função expositória de monstro, nos *mostram* que o monstro pode ser aquele que não aceita o outro, que empurra o diferente até a margem e dele faz monstro.

A posição de “O melhor do novo horror” nessa questão, se mostra, em parte, ciente de tendências recentes a respeito da relação entre eu (humano) e outro (monstro) e, em parte, apropriadamente tradicional. Por um lado, Eddie, o editor, se aproxima sem medo. Ele dirige até a casa dos irmãos Kilrue com respeito e aprovação pela produção literária de Peter, mesmo após ouvir que a excentricidade do autor beirava o mórbido e criminoso. Após ter lido “quase 10 mil contos sobrenaturais e de terror” (2008, p.17), Eddie parece ter aprendido que o feio, o diferente, o outro, pode parecer e não ser monstruoso. Por outro lado, Eddie no fim das contas adentra um verdadeiro covil de monstro, onde deformidades e aparências excêntricas são de fato símbolos para o mal. Na residência claustrofóbica dos Kilrue, onde “[o] corredor parecia torto de alguma forma” e “[o] chão dava a impressão de estar inclinado” (2008, p.27), Eddie encontra a mãe dos irmãos, nua, desnutrida e acorrentada na cama, presa ali para que os filhos coletassem sua pensão. Após fugir do local sem as chaves do carro, Carroll se perde por uma floresta em uma perseguição típica de filmes de terror, enquanto os irmãos Kilrue vão atrás dele, um dos três armado com uma tradicional serra elétrica. “O melhor do novo horror” simultaneamente reconhece que deformidade física, feiura e diferença não contém maldade inerente, mas que a maldade pode, com frequência, exteriorizar-se em práticas corporais, que, ao serem lidas e interpretadas, apontam de volta à maldade. O problema, Hill parece sugerir, é interpretar corretamente. O problema, mesmo após crítica, teoria e prática, após séculos de gótico, continua sendo a leitura do diferente.

O conto de Hill, portanto, vai além da simples representação de monstros, trabalhando um comentário sobre a escrita e leitura de terror contemporânea e suas implicações culturais e comerciais. Na introdução ao livro, Christopher Golden defende que em “‘O melhor do novo horror’ é impossível não reconhecer certa familiaridade dentro da própria narrativa e perceber aonde a história está nos levando, mas, longe de ser uma deficiência, esse é o seu maior trunfo (2008, p.10).” Tendo considerado as influências do Gótico no horror contemporâneo — desde os cenários opressores e claustrofóbicos como a casa do corredor torto até o tabu de certos assuntos — podemos entender que Hill inicia sua coletânea de contos com um comentário sobre a crítica cultural de terror na atualidade. Em sua introdução, Golden não desenvolve o argumento, mas, segundo McAleer, “Hill nota que muitos horrores

presentes na ficção de terror estão relacionados à incapacidade de ler além de imagens de desamparo e desespero” (2011, 152). Esses horrores são exemplificados pelas “imagens de degradação feminina” da história emoldurada (*Buttonboy*), que o narrador qualifica como “ruim”, mas não sem nos lembrar que “Joyce Carol Oates escrevia histórias exatamente assim para revistas . . . e ganhava prêmios por elas” (HILL, 2008, 17). Essa observação promove uma leitura desse conto como crítica à parcialidade da crítica literária, que, muitas vezes, mesmo após a crítica formalista norte-americana, conecta mérito literário não a obras, mas a autores. Logo em seu conto de abertura, Hill traz à tona a inconsistência de analisar componentes politicamente incorretos, grotescos ou nojentos em histórias de terror baseando-se na aceitação pública do autor ou na subjetividade de gostos (McALEER, 2011, pp.152-3). Compreender o que há de melhor no “novo horror”, então, requer uma perspectiva que vá além dos nomes em capas. Esse conto funciona como

estrutura e base para uma coleção de ficções que pede ao leitor que reconsidere suas concepções iniciais da experiência de leitura. O conto pede que leitores não simplesmente julguem histórias baseando-se em seus gêneros sugeridos ou os eventos básicos do enredo. (McALEER, 2011, p.153)

É assim que Hill introduz uma coletânea diversificada que parece capturar ansiedades do século que passou. Isso o serve bem, pois é nesse volume que apresentou seu nome e sua ficção ao mercado.

Junto ao comentário, as histórias de Hill propõem perguntas. Para discutir o tabu por trás de questões de abuso sexual, o narrador simultaneamente toca no assunto e o renega como tema central, propondo questões como: O quê, na literatura de horror contemporânea, ainda é tabu? Como escrever uma história em um gênero com raízes no gótico mesmo após tantos séculos de tabus já expostos? Como honrar uma literatura que explora tabus cada vez mais pesados e ainda respeitar os limites do publicável? Como devemos lidar com os desdobramentos do gótico no horror, em sua cultura e em sua literatura?

Após as ansiedades de duas guerras mundiais e da Guerra Fria, após a popularização da cultura de horror com assassinos e monstros dominando as páginas e as telas, parece plausível dizer que o século XX era habitado por fantasmas e ainda nos habita como um. É difícil, portanto, ler a coletânea de Joe Hill sem pensar nas observações de Punter sobre a natureza de recaptura histórica da literatura gótica. O teórico reconhece em obras escritas no gótico clássico um “questionamento dos pressupostos que constituem o ser civilizado” (1980,

p.31). O gótico, nessa concepção, não apenas vai de encontro a ideias racionalistas, mas se opõe também à noção de que “os bárbaros estão perpetuamente tentando invadir e o papel do escritor é de manter as chamas defensoras da cultura” (1980, p.31). Em “O melhor do novo horror”, o escritor repugnante física e moralmente funciona como ponto de encontro entre a civilização e seu lado bárbaro, questionando essa oposição. Mais indiretamente, outros contos fazem referência a gêneros que exploram o barbarismo: são os zumbis no set de filmagem no conto “Bobby Conroy volta dos mortos” e os vampiros que voltam para atormentar os vivos em “Os meninos de Abraham”. Os contos de Hill não chegam a revisar paradigmas dos processos de estudar história, como fazem, por exemplo, algumas obras pós-modernas, mas focam em revisar a história em si, observando, de maneira gótica, como o monstro bárbaro e o ser humano “normal” são duas expressões em um mesmo rosto.

Os contos de Hill dialogam com a tradição que o precede, mas suas referências não ecoam no vazio ou acariciam o ego de leitores. Ao brincar com Kafka e monstros radioativos, Hill captura, com o descompromisso característico de escritores de horror comercial, as ansiedades de um século que recebeu bem as obras familiares e incômodas de autores de óticas diversas, incluindo seu pai. Hill consegue usar e abusar dos conceitos utilizados por King e adaptados do gótico. Ele usa também de tendências literárias e filmográficas da cultura de terror, mostrando-se não só capaz de retratar o velho e o novo, mas também de criticá-los com ironias e pervertê-los. As aberrações do velho gótico ainda assustam, mas é difícil, sob o assombro constante de tantos fantasmas do século XX, não reconhecer que já estamos é bem acostumados com esses calafrios. O monstro, aquele outro relegado às margens, não chega a se tornar velho amigo, mas é ao menos figurinha conhecida. Apesar de ainda nos assustarmos com tantas criaturas e narrativas de terror, estamos mais à vontade perto delas. Essa familiaridade — ela é o melhor do novo horror.

Bibliografia

HILL, Joe. **Fantasma do Século XX**. Tradução Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

PUNTER, David. **The Literature of Terror**. London: Longman, 1980.

McALEER, Patrick. **The Writing Family of Stephen King**. Jefferson: McFarland, 2011.

DE POE À LINGUAGEM FÍLMICA DO SÉCULO XXI: A FRÁGIL ILUSÃO DE SEGURANÇA

Dudlei Floriano de Oliveira (IFRS)¹


Resumo: *A Máscara da Morte Rubra* (1842), de Edgar Allan Poe, descreve um príncipe rico que acredita estar protegido, quando tudo não passa de mera ilusão. Outras obras contemporâneas abordam temas semelhantes: o episódio *Cecília*, da série *Contos do Edgar* (2013) e o filme *A Corrente do Mal* (2015). As três obras apresentam personagens aparentemente protegidos, mas vulneráveis a ameaças que se mostram muito mais internas que externas. Estas obras dialogam entre si como metáforas dos conflitos de grupos sociais representados, pois, de acordo com Bruhm (2012), o Gótico é um parâmetro dos anseios de grupos culturais em um determinado momento histórico.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe, Gótico, *A Máscara da Morte Rubra*, *A Corrente do Mal*, *Contos do Edgar*.

Introdução

Em sua vasta obra, Edgar Allan Poe aborda os diferentes medos pelos quais os indivíduos e a sociedade estão sujeitos, tornando sua literatura significativa em diferentes épocas e contextos. O conto *A Máscara da Morte Rubra* narra a história de um príncipe que, em meio a uma epidemia mortal, acredita estar totalmente seguro dentro de seu suntuoso castelo, quando tudo não passa de mera ilusão. Passados mais de 150 anos da publicação do conto, outras obras abordam temáticas semelhantes com as quais pretendo trabalhar nesta comunicação. Uma delas é o episódio *Cecília*, da série de televisão *Contos do Edgar* (2013), adaptação do conto para a contemporaneidade das metrópoles brasileiras, que mostra uma jovem empresária que, mesmo tentando se proteger da violência urbana e sexual com modernos sistemas de segurança, acaba se tornando mais uma vítima da mesma. Outra obra é filme *A Corrente do Mal* (2015) que, mesmo não sendo uma adaptação direta do conto, estabelece um diálogo ao mostrar personagens jovens, em um cenário urbano e contemporâneo norte-americano, que tentam, muitas vezes em vão, se proteger dos perigos resultantes de suas atividades sexuais. As três obras apresentam personagens que, em seus respectivos contextos, são financeiramente privilegiados, podendo dispor de meios que os protegeriam da violência externa. No entanto, a ameaça que era vista apenas como externa se mostra

¹ Graduado em Letras Português – Inglês (FURG), Mestre em Letras – Estudos Literários (UFRGS): dudleioliveira@hotmail.com ou dudlei.oliveira@osorio.ifrs.edu.br



próxima de suas personagens, sendo muito mais uma ameaça interna que externa. Combinando situações e ambientações mais realistas com elementos sobrenaturais, as obras mencionadas podem ser consideradas góticas, pois buscam representar algo a mais sobre o contexto em que suas personagens estão inseridas, uma metáfora dos conflitos vividos pelos respectivos grupos sociais representados em cada obra, uma vez que o Gótico é uma manifestação artística que reflete os conflitos por diferentes grupos culturais. Assim, o objetivo deste trabalho é o de refletir acerca de uma possível relação entre as duas obras filmicas e o conto *A Máscara da Morte Rubra*, de Edgar Allan Poe, e como estas obras podem dialogar entre, uma vez que apresentam, mesmo que em diferentes épocas e lugares, personagens em situações semelhantes que acreditam viver fora do alcance de ameaças externas.


O Gótico: das origens a Edgar Allan Poe

Ao se depararem com termos como “literatura gótica”, muitos leitores pensam em autores dos séculos XVIII e XIX. Tal entendimento é compreensível, visto que algumas das mais representativas obras góticas foram escritas neste período, incluindo aquele que é considerado o grande precursor do romance gótico, a obra *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. O Gótico, no entanto, não se limita aos séculos XVIII e XIX, tendo se mostrado profícuo ao longo do século XX até os dias atuais, sem um término propriamente dito. Na verdade, pode-se dizer que o Gótico se faz presente em diferentes contextos, sendo renovado e revigorado ao longo do tempo e do espaço nas mais diversas linguagens.

Quando as primeiras manifestações literárias góticas surgem, grande parte do público, em especial aquele de perfil mais acadêmico, apresenta certa resistência a esses textos por sentir que estes

“não são bons em termos morais, sociais ou estéticos. Sua preocupação é com o vício: os protagonistas são egoístas ou malignos; aventuras envolvem decadência ou crime. Seus efeitos, estética ou socialmente, também são repletos de uma variedade de aspectos negativos.” (BOTTING, 2014, p. 2, minha tradução)

Mesmo com esta resistência inicial, o tempo mostrou que o gótico não apenas sobreviveria, mas se tornaria parte importante do cânone literário ocidental. O processo



de resistência à admiração se deve muito a diversos escritores responsáveis por obras significativas gênero gótico, incluindo Edgar Allan Poe, que foi um dos grandes responsáveis por “levar o Gótico a maiores níveis psicológicos que a maioria de seus antecessores” (FISHER, 2004, p. xix, minha tradução), sendo reconhecido ainda em vida por seu talento e contribuição. Tal reconhecimento, no entanto, não ficou limitado a seus contemporâneos e conterrâneos, sendo sua obra uma das mais lidas ainda hoje, por um público amplo e diverso. Seu sucesso pode ser explicado pelo fato de que seus poemas e contos “continuam a fascinar leitores pois eles, de fato, continuam a tocar em ansiedades existenciais e atemporais comuns a pessoas de todos os lugares” (*idem*).


A Máscara da Morte Rubra

Em um de seus contos mais famosos, *A Máscara da Morte Rubra*, Poe descreve a situação calamitosa que uma epidemia fatal houvera causado em uma determinada região:

“DURANTE muito tempo devastara a Morte Rubra aquele país. Jamais se vira peste tão fatal e tão terrível. O sangue era a sua encarnação e o seu sinete: a vermelhidão e o horror do sangue. (...) E toda a irrupção, progresso e término da doença não duravam mais de meia hora.” (POE, 2015, p. 122)

O conto não faz menção a nenhuma época ou lugar específico, mas as descrições do espaço físico – como o interior do castelo – e dos sintomas da doença remetem ao continente europeu durante surtos de doenças contagiosas, tais como a peste bubônica. Porém, muito mais do que uma narrativa sobre uma epidemia, o conto é sobre a ilusão de segurança que muitos vezes se tem, mesmo quando alguém está diante de uma ameaça iminente. O protagonista do conto é um nobre que, segundo a descrição do narrador, é rico e poderoso o bastante para acreditar estar imune aos perigos da tal epidemia, mesmo quando esta já atingiu suas terras, mostrando-se fatal a outros habitantes:

“Mas o Príncipe Próspero era feliz, destemido e sagaz. Quando seus domínios se viram despovoados da metade de seus habitantes mandou chamar à sua presença um milheiro de amigos sadios e joviais dentre os cavalheiros e damas de sua corte, retirando-se com eles, em total reclusão, para uma de suas abadias fortificadas. Era um edifício vasto e magnífico, criação de príncipes de gosto excêntrico, embora majestoso. Cercava-o forte e elevada muralha com portas de ferro. (...) Lá dentro, tudo isso e segurança. Lá fora a Morte Rubra.” (*idem*)



O Príncipe Próspero – um nome um tanto quanto irônico, considerando-se o desfecho do conto – crê, talvez por toda o luxo e segurança que podia ostentar que estaria seguro, quando, como os demais habitantes daquela região, não sobrevive quando “o ilimitado poder da Treva, da Ruína e da Morte Rubra dominou tudo” (*idem*, p. 127).


Uma das possíveis interpretações para o significado da Morte Rubra é o de não se tratar de uma enfermidade, mas servir como uma metáfora para a iminência da morte, por mais que se busque combatê-la ou adiá-la. Durante a festa que ocorre no castelo de Próspero, os convidados passam por diferentes salões, cada um de uma cor diferente. Fisher (2004) aponta para o fato de que cada cor pode ser visto como uma simbologia para diferentes momentos da vida, sendo que o desfecho do conto se passa no salão preto, cor associada à morte. Tal leitura pode explicar a recepção e universalidade da obra de Poe ainda nos dias de hoje: mais do que um conto sobre uma enfermidade específica, o que ele aborda, de fato, é a efemeridade da vida, tema que, por mais que conhecido da humanidade há milênios, continua a ser um de seus maiores medos e mistérios.

Contos do Edgar: o gótico urbano brasileiro

A obra de Poe é uma das mais adaptadas para outras linguagens e mídias, em especial a audiovisual. Embora grande parte destas adaptações busque reproduzir os elementos literários de seus contos e poemas da forma mais próxima possível, é comum vermos sua obra sendo reinterpretada de maneiras criativas, sendo constantemente o resultado de um processo de proximização². Um desses exemplos é a série brasileira de televisão intitulada *Contos do Edgar*, produzida pelo canal a cabo Fox, em 2013.

A série é ambientada em São Paulo, no séc. XXI, e contém 5 episódios, sendo cada um inspirado em um conto de Edgar Allan Poe. Um desses episódios se intitula *Cecília* e é inspirado em *A Máscara da Morte Rubra*. Agora, ao invés de um príncipe que se protege em seu castelo de uma doença contagiosa como no conto, a protagonista do episódio é uma mulher solteira, dona de um negócio próprio, mais especificamente,

² Sobre o conceito de proximização, Gerard Genette diz: “Conforme foi indicado em referência à nacionalidade, o habitual movimento de transposição diegética é um movimento de proximização: o hipertexto transpõe a diegese de seu hipotexto para atualizá-lo e aproximá-lo de seu público (em termos temporais, geográficos ou sociais).” (GENETTE, 1997, p. 304, minha tradução)




uma loja de fantasias e produtos para festas, onde uma festa de Carnaval ocorre, em referência à mascarada descrita no conto. Embora doenças contagiosas continuem a se fazer presentes nas principais manchetes brasileiras, o grande temor presente no espaço urbano de hoje é a violência urbana. Para a protagonista-título do episódio, a ameaça é ainda mais contundente: sendo mulher e vivendo sozinha, ela se torna vítima da violência sexual.

Um dos possíveis conceitos sobre o que seria a literatura gótica, é a de que esta “sempre foi um barômetro das ansiedades que assombram certa cultura em determinado momento histórico” (BRUHM, 2002, p. 206, minha tradução). Assim como no século XIX o surto de uma doença contagiosa poderia ser um dos grandes medos da população daquela época, é possível dizer que um dos grandes medos da população do séc. XXI é a violência urbana ou, ainda pior, a violência sexual.

Cecília possui um negócio próprio que a permite ter uma vida confortável. Mais do que isto, quando sua casa é invadida e ela é fisicamente atacada, seus recursos permitem que ela contrate modernos sistemas de segurança para proteger sua casa (câmeras, grades, alarmes, etc.). Mesmo assim, a ameaça se mostra muito mais interna do que externa, sendo que nem mesmo dispositivos de segurança a poderiam proteger, da mesma maneira que portões e muralhas foram incapazes de proteger Próspero de seu destino.

De acordo com dados oficiais do governo brasileiro, há mais de duas mil denúncias diárias por crimes sexuais (estupro, exploração sexual e assédio sexual no ambiente de trabalho), sendo que o número de estupros representa mais de 78% das denúncias feitas³. Assim como no caso de Cecília, que não consegue se proteger da violência pois esta ocorre dentro de sua casa aparentemente protegida, a situação do cidadão brasileiro, mais especificamente mulheres e crianças, não é diferente: grande parte dos casos de violência sexual no país é cometida por conhecidos e familiares das próprias vítimas. Mesmo que o episódio e a série em questão flertem com o sobrenatural e o maravilhoso em sua narrativa, a ideia de que a protagonista não consegue se proteger da violência sexual, mesmo tendo protegido sua casa da violência externa com grades, reflete um dos grandes medos pelos quais a sociedade brasileira contemporânea

3 <http://www.sdh.gov.br/noticias/2016/marco/ligue-180-registrou-749.024-atendimentos-em-2015>, acesso em 29/09/2017.




passa: o da violência urbana e sexual, sendo esta muitas vezes mais próxima da população do que se gostaria de admitir.

A Corrente do Mal

Mesmo não sendo uma obra que possa se considerar como sendo “baseada” ou “inspirada” pelo conto de Poe, é possível perceber certas semelhanças no que diz respeito à sua temática. O filme *A Corrente do Mal*, de 2014, tem como protagonista uma jovem adulta chamada Jay que descobre ser vítima de uma maldição sexualmente transmissível. Assim como Cecília ou Próspero, ela vive em uma situação relativamente confortável e segura. Diferente de Cecília, que tivera sua casa invadida por um estuprador em uma cidade com altos índices de violência urbana, ou de Próspero, vivendo muitos habitantes morrendo com a chegada de um contágio sem controle, Jay vive no subúrbio norte-americano, reduto residencial das famílias de classe média alta.

A cena inicial de *A Corrente do Mal* mostra uma outra jovem, provavelmente da mesma faixa etária de Jay, fugindo de algo que somente ela consegue enxergar. Mesmo assim, lhe são oferecidas três tipos de ajuda presentes neste contexto social: seu pai (a família), seus vizinhos (a comunidade) e um carro de polícia (o estado), mas ela rejeita as três, sabendo que a ameaça que a persegue é de uma natureza tão diferente que nenhuma ajuda disponível seria capaz de protegê-la.

Ao longo do filme, Jay se vê constantemente perseguida por algo ameaçador, que somente ela consegue enxergar e que se apresenta em diferentes formas humanas. Em todos os momentos, o filme deixa claro que os ambientes frequentados por Jay apresentam opções de segurança e vigilância: um campus universitário, sua casa, seu bairro. Um dos exemplos mais perceptíveis são as constantes menções aos pais e mães das personagens do filme como pessoas extremamente preocupadas com seus filhos. No entanto, é como se os pais existissem apenas de forma virtual – eles raramente aparecem no filme e, mesmo em situações mais extremas, quando o “mal” está dentro de sua casa, Jay nunca recorre a ajuda de sua mãe. Embora haja certa explicação por parte da personagem para não comentar o ocorrido com sua mãe, a situação se torna mais estranha quando Jay precisa ser hospitalizada e não há nenhum indício de que sua mãe fora sequer notificada do ocorrido.




Para se compreender tal lógica do filme, talvez seja preciso enxergá-lo de forma metafórica. Os protagonistas do filme pertencem ao grupo etário comumente chamado de “jovens adultos”. Ainda que os conceitos sobre quem estaria dentro deste grupo variem, Jay apresenta diversas características de ser tanto “jovem” quanto “adulta”, como o fato de já estar na faculdade, já ter direito a uma vida sexual e amorosa e ter seu emprego, mas ainda depender de sua mãe para muitas práticas cotidianas⁴.

Uma das marcas do filme é que o mesmo possui alguns monólogos e diálogos aparentemente aleatórios, que não parecem ter uma função de existir dentro da narrativa. Um desses ocorre próximo ao desfecho do filme, quando Jay e seus amigos se dirigem a uma piscina pública⁵ e, no trajeto, ao vermos casas abandonadas de Detroit, Yara, amiga de Jay, fala sobre como, quando criança, ela nunca entendera o fato a proibição dada por seus pais para que ela não atravessasse um determinado ponto da cidade⁶; agora que ela é mais velha, ela e seus amigos conseguem entender a regra a eles imposta. Durante este diálogo, aparentemente desconexo do resto da narrativa, nota-se que o grande mote do filme é a chegada à fase adulta e a insegurança que isso causa. Mesmo com os diversos auxílios que esses jovens têm ao seu dispor (como os mencionados anteriormente, incluindo família, comunidade e estado), quando eles se veem diante de questões de cunho estritamente íntimo e pessoal – como a independência sexual e os perigos que ela traz, transfigurada em “maldição” no filme – a situação se complica: não há mais, como no passado, a constante vigilância de adultos responsáveis e esta transição não é pacífica ou segura. Na transição entre infância e adolescência, havia um policiamento dos pais e, conseqüentemente, dos próprios jovens. Já a transição entre a adolescência e a idade adulta é mais complexo. Os jovens do filme, ou “jovens adultos”, já são independentes para ter seus próprios empregos, dirigir seus próprios automóveis, e fazer sexo com quem quiserem, sem a necessidade de nenhuma aprovação ou consentimento de seus responsáveis. Embora a conquista da liberdade seja algo bom e importante, uma análise mais detalhada do filme nos permite

4 É importante salientar que na cultura estadunidense, é comum que jovens saiam de casa logo após terminarem o Ensino Médio, algo que não ocorre com Jay e com seus amigos mais próximos.

5 Em um diálogo entre Jay, Yara e Paul, percebe-se que esta foi a piscina que marcou a transição do grupo da infância ou pré-adolescência para a adolescência, onde alguns deles tiveram algumas de suas primeiras “experiências adolescentes” (como a primeira cerveja seguida de vômito); o retorno à piscina e o contexto do filme marcam a transição entre a adolescência e a idade adulta.

6 O ponto em questão é a Rodovia 8 Mile, em Detroit que separa, cultural e geograficamente, a região mais enriquecida da região mais empobrecida da cidade.



concluir que, pelo menos para o grupo representado no filme, o grande medo que os apavora é a transição para a idade adulta sem o apoio ou conhecimento necessários para tal. Isso não torna seus pais ou vizinhos necessariamente em vilões, mas isso mostra que, assim como a maldição que os persegue, que surge de forma inesperada e desconhecida, os perigos da liberdade que surgem com a idade adulta também são inesperados e desconhecidos. E, para sobreviver a tais perigos, é necessário que, assim com Jay, decida-se enfrentar tais perigos e desvendá-los, pois, mesmo que eles não desaparecem completamente nem possam ser sempre vencidos, é possível saber como, pelo menos, reconhecê-los e contorná-los.


Conclusão

As manifestações artísticas e literárias góticas sempre serviram como um parâmetro para melhor se compreender os temores e anseios vividos pelos povos e culturas de seus contextos de produção. Um desses grandes medos é a sensação de que, mesmo quando alguém pode dispor de mecanismos financeiros, sociais ou físicos para se proteger, o perigo é sempre iminente. As três obras trabalhadas neste trabalho – *A Máscara da Morte Rubra*, *Contos do Edgar* e *A Corrente do Mal* –, mesmo que produzidas em distintos lugares e épocas, conseguem dialogar entre si por apresentarem protagonistas que, apesar de uma situação financeira que os permita adquirir meios para deixá-los mais seguros, percebem que não podem evitar as ameaças que os perseguem. E, o que torna estas obras tão significativas e inquietantes é o fato de que o que assombra cada personagem não é um perigo que possa ser facilmente identificado e combatido, como um inimigo externo, mas sim uma ameaça interna.

Referências bibliográficas

A CORRENTE DO MAL. Produzido por Rebecca Green [et al.]. Direção e Roteiro de David Robert Mitchel. Animal Kingdom Filmes. DVD, 100 min., 2014;

BOTTING, Fred. *Gothic*. 2nd ed. The New Critical Idiom. New York: Routledge, 2014;



BRUHM, Steven. *The contemporary Gothic: why we need it*. In: *The Cambridge Companion to Gothic Literature*. Edited by Jerrold E. Hogle. New York: Cambridge University Press, 2002;

CONTOS do Edgar [programa de TV]. Produzido por Fernando Meirelles. Fox International, 2013;

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in second degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln, University of Nebraska Press, 1997;

POE, Edgar Allan. *Contos de Terror, de Mistério e de Morte*. Tradução de Oscar Mendes. Clássicos Cultura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015;

POE, Edgar Allan. *The Essential Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Edited by Benjamin F. Fisher. New York: Barnes and Noble Classics, 2004;

O OLHAR GÓTICO NO CONTO “O LADRÃO”, DE GRACILIANO RAMOS

Erick Bernardes (FFP-UERJ)¹


Resumo: Este ensaio objetiva analisar, no conto “O ladrão” (2012), alguns traços do gótico na escrita de Graciliano Ramos. Escolheu-se focar a alegoria como recurso figurativo de desconstrução simbólica, evidenciando no conto a estratégia satírica do autor, no intuito de posicionar-se intelectualmente. Evidencia-se, no texto, o modo narrativo de contraposição ao símbolo cristão, ressaltando, no texto, as muitas maneiras estéticas que o discurso de matiz alegórica pode adquirir. Frisa-se, ainda, a importância dada à obra *O Castelo de Otranto* (1994), de Horace Walpole, ficção fundadora, convencionalmente referida como pioneira do gótico literário.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; “O ladrão”; Traços góticos; conto brasileiro.

Para analisar o texto “O ladrão” (2012), de Graciliano Ramos, acreditamos ser de suma importância situar a palavra Gótico e alguns respectivos significados. Quando comparamos o Gótico às diversas categorizações estéticas que há por aí, na arquitetura ou na arte, por exemplo, diremos que este estilo ou “categoria” ditou comportamentos e motivou modas. Historicamente postula-se que a origem do termo remonta aos Godos, populações germânicas bárbaras, existentes por volta de 700 d.C. No entanto, no que concerne à estética, usou-se esse termo, ao longo das épocas, como designativo da arte na Baixa Idade Média, vinculando-o ao clero – e, assim, naquele tempo, atribuiu-se ao nome gótico um certo sentido depreciativo com relação à qualidade artística.

O Romantismo surge, no século XVIII, a contraponto das ideias de caráter iluminista. O Iluminismo, que anteriormente assumia o designativo semântico de “luzes”, tal qual algum derivativo etimológico ao estilo claro e depurado, encarado como atributo formal, passou a servir aos românticos como uma estética contrária à ideia de Idade Média; modelo a que os românticos buscavam orientar-se. Ressalta-se ainda que não houve de fato uma uniformidade no movimento romântico. Obviamente, existiam aqueles que orientavam-se artisticamente pelo viés classicista, mas no caso dos artistas românticos, estes se mostravam contrários ao esplendor clássico, e, não raramente,


¹ Graduado em Letras pela Faculdade de Formação de Professores da UERJ. Mestrando em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Formação de Professores: PPLIN – FFP/UERJ. Rio de Janeiro. Brasil. ergalharti@hotmail.com



primavam pelo enfoque no horrível, que pudesse provocar o medo, as náuseas. De acordo com Andreia Peixoto (*apud* CEIA, 2017, s/p), “O primeiro autor a referir-se ao termo gótico, relacionando-o com a literatura, foi Addison, nos seus ensaios. No entanto, Addison utilizava-se deste termo como sinónimo de bárbaro. Frisamos ainda, nesse mesmo contexto de referencial horrível, a obra de Tobias Smollet Ferdinand *Count Phantom* (1753), pois este também valia-se de alguns elementos considerados (hoje) góticos. Porém, é indiscutível o pioneirismo atribuído a Horace Walpole, conforme:

Mas é só a partir da obra *The Castle of Otranto. A Story Translated by William Marshal, Gent. From the Original of Onuphrio Muralto* (1764), da autoria de Sir Horace Walpole, que a verdadeira literatura de cariz gótico entra nos círculos literários. Esta obra, apesar de todas as suas inverosimilhanças, teve uma grande influência para os autores que se seguiram. É a partir dela que se começa a utilizar o terror, o sobrenatural e o macabro como possíveis fontes de ficção. O submundo do inconsciente não entrava, porém, nas criações de Walpole. O uso que faz do termo gótico deve-se à sua preocupação em reconstituir o ambiente medieval - logo longínquo - que permitiria o uso da superstição, de ambientes misteriosos e terríficos. (PEIXOTO *apud* CEIA 2017, s/p).

Portanto, o modelo de Idade Média idealizada, bem como suas nuances sombrias e tenebrosas, construído sobre motivos obscuros e/ou sobrenaturais, de maneira a provocar medo, misturava-se ao abjeto e grotesco como efeitos de linguagem. Dito de outra forma, não raramente, tais traços tidos como góticos mesclavam-se demasiadamente à outros modelos estéticos, dificultando definições e conceitos acerca do estilo exato dessas mesmas obras, aliás, dificuldade extensiva às artes como um todo. São questões que, se não servem para dar um caráter conceitual ao Gótico (se é que isso existe de fato), ao menos nos ajudam nos estudos dos possíveis traços de matiz gótica naquele que é um dos textos curtos resultantes da juventude de Graciliano Ramos, a saber, “O ladrão”. Este texto data de 1915, e foi publicado na obra organizada por Thiago Mio Salla (2012), no livro *Garranchos*. Acerca de “O ladrão”, deve-se antes contextualizá-lo como uma curta narrativa sobre a crueldade humana e insanidade comunitária, presentes na ficção de Ramos. Apontando, sobretudo, na escolha ficcional desse escritor brasileiro, aquilo que convencionou-se chamar de Gótico, principalmente a linha literária pautada no tema do medo, tal como afirma Júlio França, pois o Gótico seria: “menos como um movimento



artístico coerente, restrito a um local e a um momento histórico muito específicos, e muito mais como uma tendência do espírito moderno” (FRANÇA, s/d, p. 2).


O contexto

O texto de “O ladrão” constitui-se de um narrativa acerca de um homem de aparência comum, mas que permite ao leitor duvidar das atitudes dos cidadãos (personagens) que compõem o enredo: seria o homem da história um ladrão verdadeiramente? Sendo narrado em terceira pessoa, inicialmente, o enunciador informa ao narratário acerca da chegada desse sujeito “à esquina”, “sorratamente”, demonstrando, já no começo da diegese, certa antipatia com relação ao personagem descrito pela voz que narra. “O homem chegou sorratamente à esquina, olhou desconfiado os arredores e entrou na única loja que por ali havia aberta àquela hora da noite” (RAMOS, 2012, p. 40)

Ambigualmente, combina-se na narrativa a maneira enigmática de criar um contexto de obscuridade, reafirmado, mais à frente, por conta da referência depreciativa acerca do inominado personagem, além da cronologia, pois “eram onze horas”, hora vizinha da meia-noite tão recorrente nos contos tenebrosos: “Vi-o entrar, com um saco ao ombro, o chapéu de couro negro da água, a roupa em farrapos colada ao corpo, o queixo tremendo, rilhando os dentes. Eram onze horas” (RAMOS, 2012, p. 40). Esse provável ladrão, descrito como um homem “desconfiado”, evidencia, certamente, a estratégia do autor em criar uma história obscura, à semelhança de um alerta, para que leiamos o texto “com cuidado no terreno inseguro da trama para que, não só o suposto ladrão mas, nós mesmos enquanto ‘leitores-modelo’, não sejamos envolvidos pela ‘cegueira da razão” (BERNARDES, 2014, p.71).

Lembrando que, apesar da diegese não ser estruturada de maneira complexa, pelo encadeamento fácil das orações assindéticas, na arquitetura textual, o enredo se revela sobremaneira construído sob uma dupla base ficcional: 1) articulação entre penumbra e claridade, beirando a estética barroca, e suscitando nuances que nos remetem ao horror; 2) enfoque ou estratégia de produção “realista”, porém, que aponta no texto nuances de tragicidade ou drama, tal qual um mergulho no dia a dia noturno de uma cidade sem nome:

O protagonista vai ao mercado onde a ação se inicia, escolhe os produtos e espera. Diz aguardar seus amigos que ainda trarão o dinheiro. Esse sujeito não efetua verdadeiramente a compra e passa a




ser suspeito de um roubo que não aconteceu (nem se sabe se aconteceria). A desconfiança aumenta gradativamente, na medida que o tempo passa. O homem foge porque percebe mal-estares no ambiente em que se encontra. Mas é agarrado pela população e conduzido para a delegacia, porém no caminho - tal como uma “*via-crucis*” - é linchado pelos “homens de bem”. Posterior a todo martírio do possível criminoso, o provável ladrão morre na cadeia. Enfim, uma narrativa muito próxima de uma crônica policial, e cheia de adjetivos que “pintam” um texto, cujo quadro sinestésico denuncia tortura e animalidade. E, além disso, a conotação de um falso cristianismo sob a figura do hipócrita sacristão (BERNARDES, 2014, p. 72).

Com tudo isso, se pensarmos conforme Silva (2012, p. 241), acerca da diferenciação estabelecida por Ann Radcliffe, entre Horror e Terror, afirmaremos que há no conto “O ladrão” essa dupla chancela de identificação para o Gótico. Em outras palavras, baseando essa abordagem na afirmação de Silva, o traço de “horror” apontaria na diegese desconfortos físicos, voltados para o aspecto da fisiologia humana; o terror, distintamente, direcionaria nossa atenção para as provocações cruéis e psicológicas, prevalecendo sob os afetos sentimentais e emocionais da *psique*. Entretanto, esse estilo considerado gótico, certamente dificultoso, no que concerne aos seus limites e conceitos, serve-nos para elencar três quesitos, ao nosso ver, norteadores do o Gótico: o terror, o horror, e o medo. Confirma-se, assim, a ideia de evidenciar a existência dos traços góticos que compõem a estética ficcional em Graciliano Ramos; ficção que corteja o suspense, o medo e o obscuro.

A percepção figurativa

Ao emprendermos uma sondagem baseada na descrição do texto “O ladrão”, à procura de traços góticos na sua arquitetura textual, inegavelmente, é importante esclarecer que o nosso método de análise toma como alvo aqueles elementos que concorrem para a configuração do enredo lúgubre de “O ladrão” (2012), a saber, o sombrio, o melancólico, enfim, o infame:


Estávamos em junho. Fazia muito frio. Era tudo escuro. Chuviscos caprichosos esvoaçavam no ar, espalhando-se em todas as direções, levados por um vento inconstante e mal-humorado. Na rua estreita, tortuosa, estendia-se um lençol de lama revolvida, atoladiça, vagamente espumosa (RAMOS, 2012, p. 40).



Nota-se, todavia, a maneira de descrever o sinistro, semelhante a uma paisagem desenhada sob nuances escuras, beirando o artifício figurativo acerca de uma possível humanidade cega e sem razão. Construção ficcional que visa menos uma fantasmagoria contextual com vistas ao elemento sobrenatural, e mais à criação alegórica pautada na descrição do ambiente sombrio. Além disso, a configuração voltada para os aspectos de uma comunidade pseudocristã, não raramente, aponta referentes modernos para a época: os “trilhos” a “estrada de ferro”, a “luz”. Esses são índices de tecnologia enunciadores de um peculiar (mas falso) progresso, devido à atmosfera entediada perceptível na trama: “Perto da estação da estrada de ferro, a luz de uma grande lanterna feria as duas longas linhas de trilhos claros, brilhantes, semelhando serpentes adormecidas. O rumor monótono do rio cheio convidava a dormir” (RAMOS, 2012, p. 40).

Logo, referências como as descritas acima, acerca de um possível e inebriante ambiente, revelam-se, simultaneamente, como reversos dos mesmos indicadores de modernidade. Esses indicadores põem em evidencia matizes de luz e sombra na obra percebida como um experimento, pois constitui-se uma escrita dos tempos de juventude de Graciliano Ramos. Reafirmamos, assim, o intento da nossa proposta, a saber: analisar “O ladrão”, obra escrita no começo do século XX, sob o viés gótico, apoiando-nos acima de tudo, no caráter desconstrutor da simbologia moderna: o comércio e o desenvolvimento tecnológico. Entretanto, nesse empreendimento, enfatizamos essa simbologia moderna funciona “como um projeto inacabado, que se relaciona dialeticamente com o contexto sociocultural no qual está inserido” (BERNARDES, 2014, p. 68), corroborando nosso empenho analítico com vistas ao traçado gótico no texto de Ramos.

Essas referências somente nos são possíveis devido aos claros elementos de horror presentes no conto de Graciliano Ramos. Todavia, ainda acreditamos ser necessária aqui uma outra explicação: o que consideramos aqui como “elemento gótico”? Em resposta, dizemos que são aqueles elementos presentes na obra literária, capazes de construir uma diegese de aspectos soturnos ou sombrios. De acordo com Júlio França (s/d), a referência ao Gótico implica um leque de tendências e entendimentos tão variados que incorrem no risco de diluir, talvez, conceitualmente o gênero (ou subgênero) e dificultar ainda mais a sua concepção terminológica. Acerca do gótico:




é um conceito fugidio e um termo com uma notável capacidade de adaptação a contextos de pensamento diversos. Sua história é longa e rocambolesca, e faz parecer inglória qualquer tentativa de conciliar seus significados mais restritos com seus usos mais amplos. Ao longo de séculos, tem sido empregado para rotular as mais díspares ideias, tendências, autores e obras, e, nas últimas décadas, especialmente, a palavra passou a funcionar como um termo “guardachuva”, tendo seu sentido diluído e sua força conceitual esvaziada (FRANÇA, s/d, p. 1).

Nesse sentido, de acordo com a ideia de França, adaptada à nossa visão do que seria o gótico, incluiríamos também, conjuntamente a esses elementos, fragmentos do passado reconfigurados no presente. Ou seja, a memória fragmentada, mas que retorna com força, permitindo ao leitor de hoje compreender o “Gótico menos como um movimento artístico coerente, (...) e muito mais como uma tendência do espírito moderno, que afetou profundamente os modos de pensar, de sentir e de expressar a arte na modernidade” (FRANÇA, s/d, p. 2).

Essa visão moderna, tal como mencionada acima, inegavelmente cresce em importância com a “leitura” do gótico (também) como desconstrução simbólica. Daí não ser errado afirmarmos haver, em “O ladrão” (2012), essa desconstrução, e enxergarmos, neste modelo desconstrutor, algum mecanismo linguístico, que só se realiza no texto, pela associação da tradição cristã da *Via-crucis*, pautada na inferência acerca da incoerência moral coletiva sobre o pré-julgamento do personagem de “O ladrão”. Assim, cria-se no conto de Ramos uma estética voltada para jogo de luz e sombra, tomando como base um pano de fundo textual construído para evidenciar a condição humana, exemplificada nas ações dos personagens, como se fossem representantes modernos da tradição judaico-cristã. Notadamente:

Marchávamos com precaução, meio cegos pelo clarão das tochas. Estávamos encharcados. De vez em quando uma perna mergulhava no atoleiro da lama nauseabunda, pegajosa, macia como veludo. Às vezes, encadeados como morcegos, procurávamos evitar o lamaçal saltando para cima de uma coisa branca que, vista a distância, parecia uma pedra, e era uma poça de água. Um exaltado perdeu a paciência e saiu correndo, a acordar o comissário de polícia e o carcereiro. Nós continuamos a arrastar-nos com lentidão, conduzindo o homem (RAMOS, 2012, p. 46).



Com efeito, são figurações que acontecem no tempo em que o personagem sem nome, o “apelidado” ladrão, é pego a força por cidadãos considerados “de bem” (seriam modernos fariseus?) e, conseqüentemente, maltratado e linchado, enquanto o forçavam a andar até a cadeia, lugar fechado, sombrio e claustrofóbico, em cujo fim do “ladrão” será revelado com a morte, indistintamente à figura do Cristo Crucificado. Dessa forma, configura-se uma alegoria no conto de Ramos, revelando-se um fundamental recurso de construção literária sobre a história do sujeito agredido e oprimido, sem julgamento. Assim, Ramos, já com o traço de estilo que iria marcar sua poética, lança mão de tal artifício enunciativo (desconstrução do símbolo cristão) como forma de provocação ao leitor. Não sendo, portanto, errôneo enxergarmos nessa insanidade comunitária no enredo em questão, que toma o personagem “ladrão” como objeto alegórico, “um modo de antecipação ou *modus operandi* na poética de Graciliano Ramos (BERNARDES, 2014, p. 68).

Considerações finais

Tratamos neste artigo do conto “O ladrão” (2012), de Graciliano Ramos, certos de que há no texto traços de estilo convencionalmente referidos como góticos: a ambientação sombria, a antítese grotesco/sublime e a mistura do passado ao presente. Mas sem antes ter feito um brevíssimo excursão sobre a obra *O castelo de Otranto* (1994), de Horace Walpole, porque considera-se este livro de Wapole o romance Gótico pioneiro na história da literatura.

Como ficou visto, a obra “O ladrão” foi escrita na juventude do escritor alagoano, momento no qual o modo experimental do jovem Ramos se apresentou mais incerto e discutível. Vimos que era uma época em que o escritor, novo ainda, buscava emprego nos jornais cariocas, “à procura por um espaço no cenário intelectual” (BERNARDES, 2016, p. 143). Por isso, enfatizamos: Graciliano Ramos utilizou-se de experimentos literários por meio dos traços de horror, os quais proporcionam à narrativa aspectos asquerosos descritivos no enredo ficcional. Pontuamos no texto situações de contraposição ao símbolo (sagrado *versus* profano), como empreendimento voltado para a alegoria com base na *Via-crucis*, tecida por nuances de luz e sombra, tal como um viés barroco de produção discursiva. Enfim, esse processo, visto sob nossa perspectiva, aproxima a curta ficção “O ladrão”, que compõe o livro *Garranchos*, organizado por Thiago Salla, não só

da obscuridade gótica analisada aqui, mas de uma articulação paródica (mas não cômica) da imagem figurativa de um novo Cristo Crucificado.

Referências bibliográficas

BERNARDES, Erick. Obra e manobra: estratégias discursivas no conto “O ladrão”, de Graciliano Ramos. *Anais do V Seminário de Estudos Literários*, v. único. São Gonçalo, RJ, Faculdade de Formação de Professores da UERJ, 2014.

_____. Um retrato multifacetado de Graciliano Ramos. *Ao pé da Letra: Revista dos alunos da Graduação em Letras*, v. 18, n. 1, João Pessoa, Universidade Federal de Pernambuco, 2016. Disponível em: <http://revistaaopedaleta.net/volumes-aopedaleta/Volume%2018.1/ebook-aopedaleta-18-1.pdf>.

FRANÇA, Júlio. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas. Disponível: www.academia.edu/11773782/As_sombras_do_real_a_vis%C3%A3o_de_mundo_g%C3%B3tica_e_as_po%C3%A9ticas_realistas Acesso em: 22 de janeiro de 2017.

PEIXOTO, Andreia. “Literatura Gótica”. In; CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: < <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6996/literatura-gotica/>> Acesso em: 29 jun. 2017.

RAMOS, Graciliano. O ladrão. In: *Garranchos*. Organização Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 40-52.

SILVA, Rhuan Felipe Scomçoço. O Horror na Literatura Gótica e Fantástica: uma breve excursão de sua gênese à sua contemporaneidade. In: MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo; BRANDÃO, Eli; FERRAZ, Salma; LEOPOLDO, Raphael Novaresi (Orgs.). *O demoníaco na literatura*. Campina Grande, PB, EDUEPB, 2012. pp. 239-254. Disponível em: < <http://books.scielo.org/id/y742k/pdf/magalhaes-9788578791889-18.pdf>> Acesso em: 19 jan 2017.

WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

TRAÇOS DO GÓTICO EM *FOGO MORTO*, DE JOSÉ LINS DO REGO

Fernando Monteiro de Barros (UERJ)¹

Resumo: Os estudos acadêmicos mais recentes têm apontado para a existência de um Gótico brasileiro, que assume variadas formas e expressões. Uma dessas modalidades tem como cenário a casa-grande remanescente do Brasil colonial e monárquico como espaço análogo aos castelos medievais mal-assombrados, e como personagem marcante um senhor de engenho ou barão do café enquanto contraparte local do aristocrata malévolo de vários textos do gênero. Nesse sentido, tais aspectos do Gótico brasileiro se fazem perceptíveis no romance *Fogo morto* (1943), de José Lins do Rego.

Palavras-chave: Gótico brasileiro; Romance de 30; Intertextualidade

O Gótico literário tem se espreado por vários países e culturas, desde a publicação em 1764 de *O castelo de Otranto*, romance do inglês Horace Walpole. Os estudos acadêmicos mais recentes têm apontado a existência de um Gótico brasileiro (cf. BARROS, 2014; FRANÇA, 2017), que assume variadas formas e expressões. Uma dessas modalidades tem como cenário a casa-grande remanescente do Brasil colonial e do Brasil monárquico como espaço análogo aos castelos medievais mal-assombrados, e como personagem marcante um senhor de engenho ou barão do café enquanto contraparte local do aristocrata malévolo de vários textos do gênero. Em alguns trechos da obra *Casa-grande & senzala* (1933), do sociólogo pernambucano Gilberto Freyre, podemos entrever vários aspectos que remontam ao Gótico literário inglês de matriz walpoleana (cf. BARROS, 2014). Tais aspectos reverberam em muitos romances da década de 1930, como, por exemplo, *Fronteira* (1935), de Cornélio Penna, e *A luz no subsolo* (1936), de Lúcio Cardoso, autores em cuja obra tais ressonâncias se fazem ver até a década de 1950, com *A menina morta* (1954), de Cornélio, e *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio. Os estudos acadêmicos sobre o que poderíamos denominar de *modalidade freyreana* de Gótico brasileiro, portanto, têm se concentrado mais na corrente psicológica e intimista dos autores católicos que estreamos nos anos 30, da qual Cornélio e Lúcio são seus mais destacados representantes. Entretanto, tais aspectos do Gótico brasileiro podem ser percebidos no romance *Fogo morto* (1943), de José Lins do Rego, autor da corrente romanesca surgida na década de 1930 que mais se destacou no Brasil daqueles anos, a do romance regionalista de cunho político e social.

¹ Professor Adjunto de Literatura Brasileira da Faculdade de Formação de Professores da UERJ. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Membro do grupo de pesquisa (CNPq) Estudos do Gótico. Contato: fernandobarros.letras@gmail.com.

Júlio França ressalta que, em uma literatura fortemente marcada pela preocupação com o nacional e o social (conforme atestam o indianismo dos românticos, o primitivismo pau-brasil modernista e o regionalismo politicamente engajado dos anos 1930), teria havido por parte da historiografia e crítica literárias uma espécie de “sequestro do Gótico no Brasil” (2017, p. 111). Em nossas letras, o Gótico recebe a pecha de ser um estilo de importação, mais condizente com países de cultura anglo-germânica ou eslava do que com a solaridade tropical do cenário brasileiro. No entanto, este imaginário que o senso comum tem do Gótico remonta ao recorte vitoriano dessa estética – do qual *Drácula* (1897), de Bram Stoker talvez seja o paradigma mor – e não leva em conta as origens setecentistas do gênero que, em seu *début*, já traz a marca da espacialidade mediterrânea e solar no próprio título, uma vez que Otranto vem a ser uma província do sul da Itália. Com efeito, da segunda metade do século XVIII até a década de 1820, com Lord Byron, as narrativas góticas são marcadas pela meridionalidade de regiões como o sul da França – *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe –, a Espanha – *O monge* (1796), de Matthew Lewis – e o Levante – *Vathek* (1786), de William Beckford.

Além desse fato, o chamado *Southern Gothic*, ou Gótico sul-estadunidense, também apresenta um cenário marcado pelo calor das regiões ensolaradas da Geórgia, do Alabama e do Mississippi norte-americanos como palco de espaços e personagens góticos, como atesta seu representante mais destacado, o romancista William Faulkner, autor de *O som e a fúria* (1929), *Luz em Agosto* (1932) e *Absalão, Absalão!* (1936), romances nos quais os temas góticos da desagregação e da decadência, em um espaço marcado pela escravidão, trazem sua marca.

Jerrold E. Hogle, em *The Cambridge Companion to Gothic fiction*, assinala que textos podem ser “semi-góticos”, “frequentemente góticos”, “ocasionalmente góticos”, “altamente góticos” e “totalmente góticos” (2002, p. xvii-xxv), ou seja, o Gótico pode estar presente mesmo que seja apenas em alguns traços. Dentro desta perspectiva, o tema da loucura como sintoma da desintegração do mundo senhorial do Brasil arcaico diante da modernização do século XX contribui para que *Fogo morto* (1943), décimo romance de José Lins do Rego, identificado com a estética neo-realista, possa ser considerado como *ocasionalmente* gótico.

Tais aspectos goticistas parecem ser atestados pela crítica, embora não de forma intencional. Ao escrever na orelha do livro que “o centro do romance é o mundo decadente do engenho de Santa Fé”, Antonio Carlos Villaça (2002) corrobora a

espacialidade gótica brasileira, que, em comum com a do sul dos Estados Unidos, apresenta o cenário arruinado e fantasmático dos antigos engenhos nordestinos, corolários das antigas *plantations* norte-americanas, marcados pelo fim da escravidão e pelo etos senhorial.

Fogo morto apresenta três núcleos, que giram em torno dos personagens Mestre José Amaro, o seleiro, Coronel Lula de Hollanda, o senhor de engenho decadente, e o Capitão Vitorino Carneiro da Cunha, figura quixotesca e parodística. Os traços de goticismo brasileiro, de matriz freyreana, se fazem perceber na segunda parte do romance, “O engenho de Seu Lula”. Aqui, tanto o personagem quanto espaço apresentam marcas bem pronunciadas do Gótico.

O coronel Lula de Holanda, o senhor de engenho decadente, manifesta uma monstrosidade ligada ao sublime, e é êmulo da tipologia do aristocrata malévolos dos romances góticos ingleses do século XVIII. Há uma forte presença da aura – daí o sublime – ligada ao etos senhorial, à aristocracia, e, além disso, a cabriolé de seu Lula – signo de uma era extinta, a dos tempos da monarquia – e o barulho que faz ao passar, na época em que se desenrola a narrativa – começo do século XX – configura o tema gótico do passado interpondo-se sobre o presente, de forma fantasmática:

Então, muito de longe, começavam a soar as campainhas de um cabriolé. O mestre José Amaro se pôs de pé. Vinha passando pela sua porta a carruagem do senhor de suas terras, do dono de sua casa. Era o coronel Luís César de Holanda Chacon, senhor de engenho de Santa Fé, que passava com a família. Tirou o chapéu para o mestre José Amaro. As senhoras do carro olharam para ele, e cumprimentaram. Pedro Boleeiro nem olhou para o seu lado. Era o cabriolé do coronel Lula enchendo de grandeza a pobre estrada que dava para o Pilar. A velha Sinhá correu para ver passar o carro. (REGO, 2002, p. 59-60)

— O coronel Lula é homem de opinião. É um homem soberbo. Nunca vi senhor de engenho de tanto luxo. Nunca vi este homem, a pé, correndo os partidos. Veja você o coronel José Paulino. Não sai de cima dum cavalo. E é rico de verdade. O coronel Lula, não. Vive montado naquele cabriolé como um rei. (REGO, 2002, p. 62)

O personagem traz ressonâncias de byronismo e dandismo e apresenta ecos do vilão gótico de Ann Radcliffe. Em flash-back, a narrativa conta que “o coronel Lula era moço bonito, com a barbicha preta, todo bem-vestido” (REGO, 2002, p. 86); além disso, “o primo Lula tinha aquela barba negra de estampa, de olhos azuis, o ar tristonho, a fala mansa” (REGO, 2002, p. 219). Lula “era um rapaz cerimonioso, de boa aparência, trato

fino” (REGO, 2002, p. 218). Genro do Capitão Tomás, o fundador do Engenho de Santa Fé, Lula é rapaz fino, vindo da cidade, o que chancela seu dandismo. Depois de se casar com Amélia, passa a morar no engenho do sogro e “os negros se espantavam com aquele senhor de olhar abstrato, vestido como gente da cidade, sempre de gravata, olhando para as coisas como uma visita” (REGO, 2002, p. 225), pois Lula, ao contrário de Tomás, não encarna o heroísmo desbravador e assertivo do mundo masculino. Tal fato não parece desagradar a ninguém do engenho do Capitão Tomás: “as negras elogiavam os modos do jovem senhor. Parecia uma estampa de santo, com aquela barba de são Severino dos Ramos, com aqueles modos de fidalgo, todo pegado com a mulher como só se via na história de príncipes e de princesas” (REGO, 2002, p. 226). E Tomás se orgulhava do genro: “o primo Lula era homem de gosto. Fizera bem em dar-lhe a filha para esposa. Era homem fino. Via-o com aquela barba preta tão bem-tratada, com o jeito de falar, as maneiras de homem que podia sentar-se na mesa do barão de Goiana sem fazer vergonha” (REGO, 2002, p. 227-228). De um modo positivo, portanto, Lula já se destaca no início pelo *estranhamento* – o que já configura um primeiro passo para a alteridade (monstruosidade?) gótica.

Aos poucos, os modos refinados do genro e sua inaptidão para a vida no engenho acabam por desgostar Tomás, que, após um episódio de fuga de escravo em que Lula lhe faz passar vergonha sente-se ultrajado em sua honra e acaba por definhar. Com a doença do sogro e sua conseqüente alçada ao posto de páter-famílias do engenho de Santa Fé, Lula passa a exibir traços de sadismo e violência, que, aliados ao seu refinamento, lhe conferem um quê do arquétipo do dândi cruel, além de inseri-lo na tipologia do aristocrata malévolos da literatura gótica, neste caso impiedoso com os escravos e desdenhoso com sua sogra, a antiga sinhá do engenho:

D. Mariquinha começara a perder todo aquele encanto que lhe dera o primo Lula. Começava a vê-lo como um impiedoso, um desalmado. A negra Germana, chorando, lhe dissera: — Sinhá, Chiquinho não fez nada. Seu Lula gosta de dar em negro, sinhá. Aquelas palavras da negra a impressionaram. Gostar de dar em negro. Conhecia muita gente que fazia aquilo sem dó nem piedade. (REGO, 2002, p. 241)

Tomás era homem duro, sem agradar, sem muita conversa, mas tinha coração generoso. Aquele Lula, todo de mesuras, todo não me toques, tinha gênio perigoso. Muito sofria uma mulher casada com um marido assim. As negras compreendiam os sofrimentos da senhora. E todas elas, quando falavam do seu Lula, já era como se se tratasse de inimigo. (REGO, 2002, p. 242)

Após a morte do Capitão Tomás e o conseqüente recrudescimento da ferocidade de Lula, D. Mariquinha constata que o genro “não era uma criatura humana, era um monstro” (REGO, 2002, p. 246). Os maus tratos que Lula infringe à sua sogra, agora viúva, suscita a piedade e o terror em suas escravas: “as negras, na senzala, comentavam o sucedido. Era um sofrer de fazer pena, aquele da senhora que era boa. O senhor novo tinha coração de fera. Devia ser como o major Ursulino. Todos iriam sofrer na mão dele como bestas de carga. Viria desgraça para o Santa Fé” (REGO, 2002, p. 247).

Para Edmund Burke, o poder tem relações intrínsecas com o sublime: “o poder que deriva da instituição de reis e governantes tem a mesma conexão com o terror” e “aos soberanos muitas vezes refere-se pelo título de *temível majestade*” (BURKE, 1993, p. 73). No seu caráter aurático, como senhor de engenho de modos refinados, e no seu despotismo, Lula reveste-se de contornos do sublime, categoria estética muito presente no Gótico literário. O heroísmo do mundo masculino do Capitão Tomás, sogro de Lula e fundador do engenho de Santa Fé, é subsumido e subvertido pelo refinamento cruel do dândi, ratificando a alteridade/monstruosidade do personagem.

A casa-grande do engenho de Santa Fé passa a apresentar vários elementos associados ao espaço gótico, convertendo-se gradativamente em uma espécie de *locus horribilis*, ou espaço de medo, marcado pelo seu caráter de clausura, mas revestido, no entanto, da fidalguia tradicionalmente expressa na galeria de retratos de antepassados, que no romance de José Lins do Rego revela-se de forma sutil através dos vários quadros na parede:

A vida daquele povo da casa-grande ninguém podia compreender. [...] O velho Lula só andava de gravata, não saía de casa a pé, a filha estivera com as freiras no Recife, e havia aquela doida, andando dentro de casa sem parar, a irmã de d. Amélia. E havia aquele piano. Era tudo o que o povo sabia. A sala de visitas tinha muito quadro, tinha um espelho para o corpo inteiro, tapetes no chão. O velho Lula não abria as janelas da sala de visitas; vivia ela fechada, com o piano de d. Amélia para um canto. E de que vivia aquele povo? As safras do Santa Fé não davam cem pães. (REGO, 2002, p. 80-81)

Como diz Stefan Andriopoulos, “o interesse narrativo desse gênero literário [o romance gótico] centrava-se na restauração da sucessão genealógica legítima, muitas vezes confrontando um protagonista com uma galeria de retratos de ancestrais” (ANDRIOPOULOS, 2014, p. 73). Clausura e fantasmagoria dos quadros multiplicados nas paredes, associadas à crueldade cada vez mais pungente do senhor patriarcal conferem

à casa-grande fortes tintas do Gótico: “e o Santa Fé foi ficando assim o engenho sinistro da várzea” (REGO, 2002, p. 250).

Os anos se passam, vêm a abolição, a proclamação da república, o século XX, e o engenho e seus senhores passam a avultar como remanescentes de um passado extinto: “Seu Lula já estava velho, d. Amélia era aquela criatura sumida, mas sempre com seu ar de dona, Neném uma moça que não se casava, d. Olívia falando, falando as mesmas coisas. Esta era a casa-grande do Santa Fé” (REGO, 2002, p. 280).

E sua condição de *locus horribilis* se consuma, sem peias:

O novo padre, o jovem vigário Severino, vivia a se valer do jardim do Santa Fé. Mesmo assim, o povo não perdera as cismas com o engenho que tivera um senhor que judiava com os negros. A figura de seu Lula continuava, para a credence do povo, como de homem marcado pelo demônio. Viam a piedade, a cara de tristeza, a cabeça baixa do senhor de engenho, quando se levantava para a mesa da comunhão. Tudo não passava de artimanha, de solércia, de hipocrisia. Lá dentro de seu coração estava a peçonha venenosa, o ódio contra todos os homens. Por isso, o Santa Fé ficara um engenho de maldição. E quando olhavam para os cavalos magros do cabriolé, para os arreios velhos, viam a decadência, as marcas do castigo de Deus sobre criaturas e coisas condenadas. Por toda a parte corria das rezas que seu Lula fazia em casa como de marmota de feitiçaria. Ele dera para beato com o intuito de iludir o povo. O moleque Floripes, seu afilhado, era negro de catimbó. Via-se pelo olhar que ele tinha, pelo jeito macio de falar, pelos dengues, pela cavilação que aquele negro não era coisa boa. As notícias dos terços e das novenas de seu Lula chegavam até a impressionar ao vigário novo que procurou sondar o que havia de fato. O padre Severino se convencera que nada havia, que tudo era falação malévola. (REGO, 2002, p. 292)

Segundo Benjamin Abdala Jr, a personagem do senhor de engenho, o coronel Lula de Holanda (em voltagem que diríamos altamente gótica),

procura resistir à decadência, enquanto pode, através de símbolos da sociedade escravista – a pose senhorial. São habitus exteriores que disfarçam mal a desagregação interna de um modo de produção ultrapassado. Nas joias, nas vestimentas e na arrogância ataca a realidade adversa com os olhos no passado. Quando não pode mais, refugia-se nas rezas. Como evocação desse status senhorial, circula pela estrada do Pilar o cabriolé que tem percurso previsível: do engenho à igreja e da igreja ao engenho. Lula nada vê, sequer conduz a charrete. Permanece estático, a realidade circundante esfumaça-se para ele. (ABDALA JR., 2012, p. 8)

Lula, assim, passa a encarnar a condição de fantasma – presença ausente ou ausência presente (cf. LIMA, 1976, p. 133). Outro personagem de destaque é o seleiro mestre José Amaro, que vive nas terras do coronel Lula.

A resistência sem perspectiva de José Amaro e de Lula leva-os à loucura. Estão emparedados, sem horizontes, porque não ultrapassaram os fatores condicionantes da formação social decadente, num momento de transição. Com visão desfocada e deslocados da realidade, não suportam as tensões dos embates. Interiorizam-nas, matizando-as de rancor e de revolta, como forma de resgate de valores passadiços. Emparedada está também a antiga família patriarcal: podem ser observadas, nesse sentido, as situações de dona Olívia e de Marta. A loucura não é refúgio, mas uma forma de resistência onde as personagens não se submetem. Afastam-se por isso dos padrões de “normalidade”, por exemplo, de dona Amélia, respeitada por todos, submissa ao marido e que racionaliza sua prepotência. A loucura e a decadência caminham paralelamente em *Fogo morto*. (ABDALA JR., 2012, p. 9)

O personagem Mestre José Amaro é, em dado momento da narrativa, considerado lobisomem (o que tangencia o Gótico pelo viés do grotesco, sem contudo se confirmar). Por fim, Abdala conclui – em diapasão fortemente gótico, diríamos – que

as duas personagens estão descompassadas em relação ao tempo histórico. Ao final do romance, se o engenho Santa Fé está de “fogo morto”, seu proprietário Lula de Holanda também já é um “morto-vivo”. Mais “morto-vivo” do que José Amaro, que não aceita a condição de “lobisomem” atribuída pelas personagens que ele considerava “camumbembes” (ABDALA JR., 2012, p. 9).

Em *Fogo morto* há fortes traços do Gótico, mas não há a presença do sobrenatural, nem em termos de dúvida ou hesitação, o que faz com que o fantástico esteja ausente da obra. Em se tratando do Gótico, podemos afirmar que haveria em *Fogo morto* a modalidade que Camille Paglia denomina de “alto Gótico psicológico”, que é “abstrato e cerimonioso”, pois, segundo Paglia, nesta modalidade do Gótico “o mal tornou-se glamour, blasé, hierárquico”, e seu tema é “o poder ocidental erotizado, o fardo da história” (PAGLIA, 1992, p. 252) – tal vetor do Gótico apresenta-se marcado pela estética do sublime, pois, no “alto Gótico”, “não há bestialidade” (PAGLIA, 1992, p. 252). A outra modalidade seria o vetor do Gótico marcado pela estética do grotesco, em que predomina o horror e a “carnificina”, por Paglia considerado como “antiestético e antiidealizante” (PAGLIA, 1992, p. 252), mas esta modalidade não se confirma na

narrativa – o personagem José Amaro não se transforma em lobisomem em momento algum.

Desta forma, pela caracterização do personagem Lula de Holanda como avatar, sucessivamente, do homem fatal byroniano e radcliffeano (cf. PRAZ, 1996, p. 75-77), do dândi refinado e perverso, do aristocrata cruel e do “fantasma” de uma era que já terminara; pela transformação do engenho de Santa Fé em *locus horribilis*, espaço de tirania, medo e clausura; e, finalmente, pelo contexto histórico e social do patriarcalismo e do legado da escravidão, temos em *Fogo morto* marcas efetivas do Gótico brasileiro, que se caracteriza por fundir avatares da tradição gótica surgida na literatura inglesa do século XVIII com elementos da cor local.

Referências bibliográficas

ABDALA JR., Benjamin. Os ritmos do tempo em torno do engenho. In: REGO, José Lins do. *Fogo morto*. 73.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

ANDRIOPOULOS, Stefan. *Aparições espectrais: o idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

BARROS, Fernando Monteiro de. *A alegoria e o fantasma no Gótico brasileiro: Cornélio Penna e Lúcio Cardoso*. *Anais do XV Encontro ABRALIC*. Rio de Janeiro: UERJ, 2016, p. 2472-2482. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1490918496.pdf Acesso em: 10 ago. 2017.

_____. *Do castelo à casa-grande: o “Gótico brasileiro” em Gilberto Freyre*. *Revista Soletras*, São Gonçalo, nº 27, jan.-jun. 2014. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/13050> Acesso em: 19 ago. 2017.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus/UNICAMP, 1993.

ELLIS, Jay (editor). *Southern gothic literature (Critical insights)*. Ipswich, Massachusetts: Salem Press; Amenia, NY: Grey House Publishing, 2013.

FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: COLUCCI, Luciana; _____ (Orgs.). *As nuances do Gótico: do setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 25. ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 1987.

HOGLE, Jerrold E. (Editor). *The Cambridge companion to Gothic fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

LIMA, Luiz Costa. *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

REGO, José Lins do. *Fogo morto*. 57.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

VILLAÇA, Antonio Carlos. "Fogo morto". In: REGO, José Lins do. *Fogo morto*. 57.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

O GÓTICO NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL DE J. K. ROWLING E PEDRO BANDEIRA

Márcio Alessandro de Oliveira¹

RESUMO: Alicerçado na perspectiva comparatista (literatura comparada), este trabalho examina aspectos comuns a *Harry Potter* (de 1997 a 2007), a famosa série da britânica J. K. Rowling (1965), e à série *Os Karas* (de 1984 a 2014), do brasileiro Pedro Bandeira (1942). Ambas as séries romanescas apresentam traços góticos que se inserem em um jogo polifônico, em meio a indagações concernentes à pós-modernidade.

Palavras-chave: Gótico; Literatura infanto-juvenil; Morte; Pós-modernidade

O título desta comunicação faz parte de uma pesquisa em desenvolvimento sob a orientação do professor Fernando Monteiro de Barros. Está vinculada ao grupo de pesquisa Estudos do Gótico, além de seguir a linha de pesquisa Literatura, Teoria e História, ligada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da UERJ, *campus* São Gonçalo. O título da pesquisa é *Gótico e polifonia em J. K. Rowling e Pedro Bandeira*. Adotando alguns pressupostos teóricos a partir dos quais deverão ser atingidos os objetivos, a pesquisa tenta confirmar algumas hipóteses, como a que será apresentada agora. Um dos pressupostos, naturalmente, é o conceito de gótico.

Baseando-se na Pós-Modernidade e na perspectiva comparatista, este trabalho se debruça sobre aspectos comuns a *Harry Potter* (de 1997 a 2007), a famosa série da britânica J. K. Rowling (nascida em 1965), e ao romance *A droga da Obediência* (de 1984), que inaugura a elogiada série infanto-juvenil *Os Karas* (de 1984 a 2014), do escritor brasileiro Pedro Bandeira (nascido em 1942).

Este trabalho se detém na representação da morte. Esta, apesar de não ser exclusiva do gótico, nele comparece. Além disso, investigam-se a mentalidade pós-moderna, constituída pela descrença no culto da personalidade, e a figura do herói. Alguns desses pressupostos se identificam em Voldemort, vilão de *Harry Potter*, e no Doutor Q. I., personagem malfeitor de *A droga da obediência*.

Na diegese da série romanesca de Rowling, Harry, um jovem bruxo, só descobre sua origem no 11º aniversário. Descobre também que Voldemort tentou matá-lo para evitar o cumprimento de uma profecia. Segundo o vaticínio, Voldermort, o bruxo que tentava instaurar o seu regime e a sua ideologia da pureza do sangue à força numa

¹ Mestrando em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, UERJ, *campus* de São Gonçalo. Orientador: Prof. Dr. Fernando Monteiro de Barros.

guerra civil que já durava dez anos, correria o risco de ser vencido por alguém que estava para nascer. A profecia, como se sabe, está presente em outras estéticas que não o gótico, mas é um elemento fundamental do romance *O Castelo de Otranto* (de 1764), de Horace Walpole (1717-1797). Tal romance é marco fundador da literatura gótica. Nele, Manfredo, o soberano, teme a realização de um vaticínio segundo o qual ele perderá o castelo. No caso, entre *Harry Potter* e *Otranto* a profecia é apenas um dos pontos de semelhança, pois há outros, uma vez que Harry passa muito tempo num castelo cheio de fantasmas, *locus horribilis* por excelência, tributário do romance pioneiro de Walpole.

De fato, segundo Maria Leonor Machado de Sousa, aos aspectos do sobrenatural somam-se algumas considerações em torno do romance gótico,

em que se procura despertar terror. O termo “gótico” tem a ver com o cenário, um castelo ou outro edifício imponente que pudesse considerar-se [*sic*] medieval [...]. Também a época em breve deixou de ser antiga, mantendo dela apenas o cenário: castelos, torres ou conventos arruinados, por onde passavam heróis, heroínas e vilões dos tempos modernos [...].

Para Hugo Matos, por gótico se entende “excesso, representações de trevas, ruínas, alteridade e transgressão”. De acordo com ele, o Gótico não apenas “transparece em várias obras literárias dos finais do século XVIII e início do século XIX”, mas igualmente em obras dos séculos XX e XXI.

Tanto J. K. Rowling como Pedro Bandeira inserem nas estruturas de sua prosa um *locus horribilis*, além de temas macabros, como o uso de substâncias medicamentosas nocivas, atentados, casos de crimes por solucionar típicos de romances policiais, torturas física e psicológica, controle mental, cadáveres e desobediência, em uma forma de transgressão para o senso comum. Convém lembrar que a narrativa policial tem suas origens no gótico, com os célebres contos de Edgar Allan Poe. Adotando como premissa os dizeres de José Luiz de Sousa Maranhão (1986, p.10), para quem “a morte, não o sexo, é agora o tabu que violamos” ao mesmo tempo que “a ‘pornografia da morte’ causa-nos excitação”, podemos, de modo distanciado, observar o modo como tais elementos estruturais aparecem em duas séries romanescas infanto-juvenis dentro de uma tradição ocidental de literatura infanto-juvenil (ou, antes, dentro de dois sistemas literários: o britânico e o brasileiro) indo da modernidade, marcada pelo Iluminismo, até à pós-modernidade. Justifica-se a atenção aos elementos estruturais

pelo fato de, nas palavras de Marisa Lajolo, a literatura infantil ter “vocação pedagógica e inevitavelmente conservadora” (2002, p. 69), ao passo que, no dizer de Isabelle Cani, na literatura para adolescentes de modo geral dá-se a lição moral na forma “dos bons sentimentos e dos discursos moralizantes que por tanto tempo dominaram a literatura juvenil” (2008, p.70). Acrescente-se às afirmações de ambas as estudiosas o fato de que os romances analisados são literaturas transgressoras no sentido de que violam o tabu da morte com o registro de assassinatos de crianças, adolescentes e personagens adultas que também se opõem aos malfeitores.

A menção à morte como fenômeno factível e irreversível, mesmo num mundo de magia como o de Harry Potter, remete ao desencanto da pós-modernidade, que, nos dizeres de Maria Cristina Costa, passou a ser identificada com certos fatores, como o **desencanto** generalizado em relação às expectativas idealistas da filosofia e da **ciência moderna** (2005, p. 233, destaques nossos). Por outro lado, o desencanto da pós-modernidade, cuja expressão estética é o que Terry Eagleton chama de pós-modernismo, é identificável com o Barroco, o Romantismo, o Simbolismo e o Decadentismo, estéticas primas do gótico em termos de sensibilidade melancólica. Com efeito, Ricardo Quadros Gouvea afirma que o “pós-modernismo não é diferente do pensamento promovido em círculos filosóficos e teológicos nos últimos duzentos anos” (1996), o que nos permitiria vislumbrar, talvez, em um mesmo trânsito, o pós-moderno e o gótico.

A morte é um problema que nem a razão nem tampouco a iniciativa individual de Miguel, protagonista de Pedro Bandeira, e Harry podem evitar ou sanar, e ambos falham. Arriscaríamos dizer, portanto, que as obras aqui comparadas refletem a pós-modernidade, a qual, conforme Terry Eagleton, significa “o fim da modernidade, no sentido daquelas grandes narrativas de razão, verdade, ciência, progresso e emancipação universal” (2006, p. 350-1).

No que concerne à questão do herói, que nas duas obras é vinculada à questão da liderança, tanto Miguel como Harry são líderes de organizações estudantis. Miguel, cuja voz, segundo o narrador, é a de um comandante (cf. BANDEIRA, 1984, p. 8), lidera o grupo denominado os Karas, ao passo que Harry lidera a Armada de Dumbledore, uma organização criada para a prática de Defesa Contra as Artes das Trevas, defesa então proibida no ano da criação da Armada. Ambos os protagonistas têm não só poder sobre as pessoas que lideram, mas também consciência disso.

Vale ressaltar os modos de representação da morte em duas obras pertencentes a distintos sistemas literários com forte apelo de público. Este, dentro da noção de sistema simbólico, um conceito de Antonio Cândido, é o comunicando, isto é, o receptor, em que o comunicado (a produção literária) exerce um efeito graças à estrutura de que se servem os comunicantes (os autores). Como se trata de romances infanto-juvenis, faz-se necessário averiguar a hipótese de mudança de paradigma do gênero literário infanto-juvenil ocidental, do século XIX ao XXI, mesmo que haja controvérsia nos conceitos de modernismo e pós-modernismo. Além disso, por se tratar de séries romanescas vendidas às massas, e por transparecer em ambas as séries um conjunto de elementos que se identificam com o gótico, é oportuno se levar em conta a semelhança entre tais séries e o gótico no que concerne ao público de massa, uma característica em comum, já que, segundo *The Cambridge Companion to the Gothic Fiction*, a literatura gótica sempre teve forte apelo de massa junto ao público. Curiosamente, um dos objetivos do *Cambridge Companion* é “explicar os motivos pelos quais a persistência do Gótico atravessa a história moderna e como e por que houve tantas mudanças e variações de modo curioso por mais de 250 anos”² (HOGLE, 2002, p. 2). Esse período engloba a modernidade e a pós-modernidade e também o período durante o qual, de acordo com a hipótese aqui levantada, a literatura infanto-juvenil sofreu certa mudança de paradigma, ganhando traços góticos. Supõe-se que dessa mudança sejam uma prova os romances de J. K. Rowling e Pedro Bandeira, com destaque à representação da morte, a qual, segundo Rosely Sayão, conhecida por suas opiniões sobre criação de filhos, é um tema que os pais escondem das crianças. Contudo, afirma Maurice Blanchot (2011, p. 332): “a morte fala em mim. Minha palavra é a advertência de que a morte está, nesse exato momento, solta no mundo, que entre mim, que falo, e a pessoa que interpele aquela surgiu subitamente”.

O herói de Rowling e o de Bandeira são pós-modernos por serem falíveis diante da morte e por não serem pequeno-burgueses em sua ideologia: o *ethos* deles não é o individual nem o da livre iniciativa, pelo menos não após a autoavaliação, e ainda demonstram sintomas de melancolia. Coaduna-se isso com a visão exposta pela tradutora Lia Wyler, responsável pelas versões brasileiras dos livros de *Harry Potter*.

² Tradução feita por este trabalho. No original (2002, p. 2), lê-se isto: “Our objectives here are to explain the reasons for the persistence of the Gothic across modern history and how and why so many changes and variations have occurred in this curious mode over 250 years”.

Para a tradutora, Harry é um herdeiro pós-moderno da literatura infantil. Esta, se é verdade o que diz Erich Fromm, é herdeira de uma carga ocidental. Diz ele:

A filosofia da história presente no Velho Testamento parte do princípio de que o homem cresce e se revela no curso da história [...]. Ela pressupõe que o homem desenvolve seu potencial para a razão e para o amor de forma plena, tornando-se assim equipado para compreender o mundo, sendo uno com a natureza e seus semelhantes e preservando ao mesmo tempo sua individualidade e sua integridade. A paz universal e a justiça são as finalidades do homem, e os profetas têm fé em que, apesar de todos os erros e pecados, esse “fim dos tempos” chegará, simbolizado pela figura do Messias. (FROMM, 1961-2009, p. 465)

Se admitirmos que o personagem Harry, um bruxo, evidencia que, assim como os vampiros, os feiticeiros estão sendo retratados de modo diferente na literatura, em que a bruxaria não tem sido necessariamente sinônimo de vilania, então seu heroísmo, quase tanto quanto a imortalidade dos vampiros de romances mais recentes, poderá não apenas ser messiânico, mas também um consolo e uma reafirmação das aspirações descritas por Fromm. Elas vão ao encontro do que diz Martin Feijó no livro *O que é herói* (1984, p. 13), em que declara o seguinte:

As sociedades primitivas (denominadas “arcaicas”) procuram num tempo longínquo (na chamada “idade mítica”) aquilo que julgaram ter perdido: a verdade eterna. Esta se encontraria num passado tão distante que não dá nem para se medir. A procura dela envolve ritos, cultos e lendas, como se isso permitisse o seu retorno. É o mito do eterno retorno. Isto tudo refletindo um “horror da história” de uma sociedade em transformação que se assusta com as mudanças. O mito seria, então, um consolo contra a história. E o herói, um consolo contra a fraqueza humana.

Por fim, é vital para uma pesquisa sobre o gótico constatar que, a depender do ponto de vista encenado no jogo polifônico, o personagem Harry é um monstro devido à sua “anormalidade”, abominada pelos que o criam, enquanto Miguel, em virtude das ordens delegadas aos seus “subordinados”, nota em si mesmo traços que o equiparam ao seu inimigo: o Doutor Q. I..

Referências

BANDEIRA, Pedro. *A Droga da Obediência*. São Paulo: Moderna, 1984.

_____. *A Droga da Obediência: a primeira aventura dos Karas*. 4. ed. São Paulo: Moderna, 2009.

_____. *A Droga do Amor*. São Paulo: Moderna, 2009.

_____. *Anjo da morte: mais uma aventura dos Karas*. 4. ed. São Paulo: Moderna, 2009.

_____. *Pântano de sangue*. (Coleção Veredas.) São Paulo: Moderna, 1987.

_____. *Droga de Americana!': mais uma aventura dos Karas*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 2009.

_____. *A Droga da Amizade*. São Paulo: Moderna, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *A literatura e o direito à morte*. Trad. Ana Maria Scherer. In: *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. 5.ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

CANI, Isabelle. *Harry Potter ou o anti-Peter Pan*. Trad. Lana Lim. São Paulo: Madras, 2008.

COSTA, Maria Cristina. *Sociologia: introdução à ciência da sociedade*. SP: Moderna, 2005.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: As categoria de pessoa, espaço e tempo*. Editora Contexto.

FROMM, Erich. *Posfácios* (1961). Trad. Fernando Veríssimo. In: ORWELL, George. 1984. Trad. Alexandre Hubner e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009-2014.

GOUVÊA, Ricardo Quadros. *A Morte e a Morte da Modernidade: Quão Pós-moderno é o Posmodernismo?*. 1996. In: *Luz para o caminho*. Disponível em: http://www.luz.eti.br/es_amorteeamortedamodernidade.html. Acesso em: 11.Set.2017.

HOGLE, Jerrold E.. Introduction: the Gothic in western culture. In: _____ (org.). *The Cambridge Companion to the Ghotic Fiction*. UK: Cambridge University Press, 2002.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

MARANHÃO, José Luiz de Sousa. *O que é Morte* (Coleção Primeiros Passos). 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MATOS, Hugo: s.v. “Gótico”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://edtl.fcsh.unl.pt/businessdirectory/7081/gotico/>>, consultado em 27.Ago.2016.

MORAES, Anita M. R.. *Aula 12: O conceito de sistema literário*. In: _____; BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira; FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros; FRANÇA, Júlio. *Teoria da Literatura II*. Rio de Janeiro: Fundação Cecierj, 2013.

PINTO, Deise Cristina de Moraes. *Aula 12: Polifonia e intertextualidade*. In: _____; CABRAL, Mônica Paula de Lima; COELHO, Fábio André Cardoso; RIBEIRO, Roza Maria Palomanes. *Introdução à Semântica*. Rio de Janeiro: Fundação Cecierj, 2015.

ROWLING, Joanne. K.. *Harry Potter and the Philosopher Stone*. London: Bloomsbury, 1997.

_____. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. London: Bloomsbury, 1998.

_____. *Harry Potter and the Prisioner of Azkaban*. Londo: Bloomsbury, 1999.

_____. *Harry Potter and the Golblet of Fire*. London: Bloomsbury, 2000.

_____. *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. London: Bloomsbury, 2003.

_____. *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. London: Bloomsbury, 2005.

_____. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London: Bloombury, 2007.

- _____. *Fantastic beasts & where to find them*. London: Bloomsbury, 2001.
- _____. *Quidditch throught ages*. London: Bloomsbury, 2001.
- _____. *The tales of Beedle, the bard*. London: Bloomsbury, 2008.
- _____. *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Trad. Lia Wylér. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. *Harry Potter e a Câmara Secreta*. Trad. _____. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*. Trad. _____. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. *Harry Potter e o Cálice de Fogo*. Trad. _____. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- _____. *Harry Potter e a Ordem da Fênix*. Trad. _____. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- _____. *Harry Potter e o Enigma do Príncipe*. Trad. _____. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- _____. *Harry Potter e as Relíquias da Morte*. Trad. _____. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- _____. *Animais Fantásticos & onde habitam*. Trad. _____. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- _____. *Quadribol através dos séculos*. Trad. _____. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- _____. *Os Contos de Beedle, o bardo*. Trad. _____. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- SODRÉ, Muniz. *Teoria da Literatura de Massa*. (Coleção Biblioteca Tempo Universitário; 49.) Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de. s.v. “Romance Gótico”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6249/romance-gotico/>>, consultado em 27.Ago.2016.
- WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. Trad. Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- WYLER, Lia. *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.



A TEMÁTICA DA CIÊNCIA EM “PALESTRA A HORAS MORTAS” (1900), DE MEDEIROS E ALBUQUERQUE

Marina Sena (UERJ)¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo demonstrar de que forma o conhecimento e o pseudoconhecimento relacionado ao campo da medicina são utilizados para narrar atos transgressivos, descrever cenários de horror e caracterizar como “transtornadas” personagens que possuam o desejo de conhecimento excessivo ou que ultrapassem os limites impostos pela sociedade. Para tal, será analisado o conto “Palestra a horas mortas” (1900), de Medeiros e Albuquerque.


Palavras-chave: Literatura gótica; Literatura brasileira; Medeiros e Albuquerque.

Introdução

O diálogo entre a literatura brasileira e a tradição gótica tem sido estudado por diversos pesquisadores contemporâneos como Júlio França (2017) e Ana Paula Santos (2017). Sandra Vasconcelos (2012) e Daniel Sá (2010) têm explorado a presença de tal influência no Romantismo, enquanto Alexander Meireles (2008) e Fernando de Barros (2002) demonstram que tal influxo estende-se, pelo menos, até meados do século XX – seja na *Belle Époque* ou no romance introspectivo. Mesmo o Naturalismo não escapou de sua influência, como os trabalhos de Leonardo Mendes (2000) e Maurício Menon (2007) indicam. A partir de tais aproximações, pretende-se analisar as relações entre Gótico e Ciência na literatura brasileira, em fins do século XIX.

Este tipo de ficção aborda, entre outros temas, as consequências dos avanços científicos e tecnológicos sobre o homem do fim de século. Em suas narrativas, porém, a fronteira entre o científico e o pseudocientífico não é clara: a frenologia, o mesmerismo e até mesmo o espiritismo, o ocultismo e a alquimia podem coexistir, nas tramas, com discursos que hoje reconhecemos como efetivamente científicos. É observável a recorrência, por exemplo, da influência dos avanços das ciências naturais nas ciências sociais – como a evolução de Charles Darwin que ganha um caráter social com as reflexões de Herbert Spencer.

¹ Graduada em Letras e Mestre em Teoria da Literatura pela UERJ. Atualmente é doutoranda de Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ). Também integra o GP Estudos do Gótico (CNPq) e o GP Interferências: Literatura e Ciência (CNPq). Contato: marinafsena@gmail.com.




Assim, ela se manifesta, no plano diegético, na relação da ciência com atos transgressivos e na figura de protagonistas médicos, estudantes e cientistas. Além disso, também é possível notar uma escolha vocabular a um só tempo tétrica e com termos próprios da ciência da época. O objetivo do presente artigo é demonstrar de que forma o conhecimento e o pseudoconhecimento relacionado ao campo da medicina são utilizados para narrar atos transgressivos, descrever cenários de horror e caracterizar como “transtornadas” personagens que possuam o desejo de conhecimento excessivo ou que ultrapassam os limites impostos pela sociedade.

Para tal, propõe-se a leitura de um conto gótico brasileiro da virada de século: “Palestra a horas mortas” (1900), de Medeiros e Albuquerque, que narra a história de um jovem médico que se apaixona por uma moça tuberculosa e, depois de analisar no microscópio os germes da doença, bebe o sangue da amada. Para tal análise, serão utilizados teóricos do Gótico e do Horror como Fred Botting (2014) e Jason Colavito (2008).

O discurso da razão

Em seu nascimento, o Gótico foi, em grande medida, uma reação aos ideais iluministas, que entendiam o pensamento racional como solução para todos os problemas humanos (cf. STEVENS, 2000, p. 9). A ficção gótica funcionou como uma oposição à “ordem natural conforme definida pelo realismo” (BOTTING, 2014, p. 2), ao dar vazão a voos imaginativos, acontecimentos sobrenaturais, mistérios e personagens monstruosas. Nas palavras de David Stevens:

Num sentido importante o revivalismo gótico foi uma reação – a um século, ou mais, onde racionalismo, empirismo e classicismo eram forças ideológicas dominantes –, mas isso não é necessariamente menosprezar seu poder ou sua profundidade. [...] Esses artistas e escritores, que trabalhavam com a tradição gótica, precisavam cultivar algumas táticas de choque, talvez, para tirar suas audiências de uma letargia: então a frequente insistência em detalhes horríveis, que muitos naquela época (e desde então) acharam censuráveis. De forma alternativa, é possível ver este processo em termos ainda mais críticos: uma descida às profundezas do sensacionalismo fantástico, merecedor dos piores excessos dos tabloides atuais, como uma tentativa deliberada de desfazer o estável progresso da sociedade em direção a um ideal ainda mais civilizado. É ao decidir com qual dessas conflituosas interpretações concordar, ou considerar ocupar uma posição de meio termo entre elas, que completamente precisa ser



levado em consideração o contexto espiritual e histórico. (STEVENS, 2000, p. 19)²

A literatura gótica, incorporando as ansiedades da época, tentou lidar com as incertezas geradas pelo racionalismo vigente – em seus próprios termos ambivalentes. Tentou preencher as lacunas deixadas pelo Iluminismo, dando forma a uma ficção em que superstição, mistério e sobrenatural são elementos do mundo representado. Nestes termos, o Gótico representa o lado suprimido pelo discurso da razão iluminista. É importante notar, entretanto, que o progresso científico e a racionalização das organizações sociais e políticas tornaram o mundo relativamente seguro para permitir fantasias irracionais:


Leitores de classe média, seguramente protegidos por suas posições sociais estáveis e não ameaçáveis, podiam se sentir seguros o suficiente para cultivar medos e fantasias imaginárias, do mesmo jeito que uma criança faz, lendo histórias de horror e vivenciando a deliciosa emoção enquanto, aparentemente, está imune do perigo real. (STEVENS, 2000, p. 10)

Assim, a razão cria o ambiente de placidez em que o Gótico emerge de modo disruptor. Se, nos primeiros romances góticos, ainda que os limites sociais sejam transgredidos, a ordem quase sempre é restaurada e o Mal, na figura do vilão, é ficcionalmente expurgado, o Gótico oitocentista adquire características muito mais sombrias. A razão, agora representada pelo discurso positivista, não parece ter conseguido, para o homem do século XIX, ser bem-sucedida em seu projeto. Isto é, a ciência da época não dá conta de criar um ambiente seguro para que o Gótico possa emergir. A consequência disso é que, nas narrativas oitocentistas, o Mal é difuso e a ordem não é restaurada, como é o caso do desfecho de *Frankenstein*.

Nesse sentido, é fundamental a ideia de Jason Colavito, para quem a principal característica da literatura de horror é a relação desconfortável que o homem instaura com a racionalidade vigente – na forma de ciência, tecnologia ou sabedoria. As narrativas góticas e de horror³, ao darem vazão ao medo, permitiriam uma forma de compreensão, via imaginário, dessa relação. Para Colavito (2008, p. 38), essa literatura

² Todos os trechos em língua inglesa foram por mim traduzidos.

³ Nota-se o fato de que Jason Colavito não entende o Gótico como um contínuo que se estende até a contemporaneidade. Entretanto, considero, para os fins deste trabalho, que as fases propostas pelo autor podem também ser compreendidas como partes da tradição gótica.



manteria uma ligação estreita com a tensão entre o que é conhecido e o que é desconhecido: “histórias de horror podem servir a dois propósitos: reforçar o papel da ciência ao entender o aparentemente inexplicável, ou minar a confiança no entendimento científico do mundo”.


Ao tentar compreender o horror como um gênero narrativo moderno – desde o seu surgimento com a literatura gótica até a atualidade –, Colavito identifica diversos períodos históricos e diferentes fases do gênero, focalizando as transformações que ocorreram na caracterização de monstrosidades ficcionais. Tais fases são majoritariamente ocupadas por temáticas que refletem as preocupações e medos provenientes da realidade revelada pelo discurso científico vigente na época. O período que é caracterizado como **horror gótico** (1750-1845) compreende desde os primeiros romances desta ficção até obras de meados do XIX. É dominado pela “reação romântica ao materialismo e racionalismo iluministas, já que a literatura de horror tentava explorar as consequências negativas dos valores iluministas” (COLAVITO, 2008, p. 17). Já no período nomeado **horror biológico**⁴ (1815-1900), as monstrosidades ficcionais carregariam em si os efeitos dos estudos científicos oitocentistas, principalmente da teoria darwinista, sobre a mentalidade da época.

Além de Jason Colavito, Fred Botting também aponta para o impacto da teoria evolucionista, e de outros avanços científicos da época, na produção ficcional do século XIX. Enquanto Colavito assevera que o século fora marcado pelo **paradoxo do progresso**⁵, Botting (2014, p. 12) afirmará que as novas teorias científicas – o modelo de Darwin, os trabalhos em fisiologia e em anatomia – geraram “[...] não só um novo vocabulário como também novos objetos de medo e de ansiedade para a ficção gótica do século XIX”. Nesse contexto, a ciência – e a realidade por ela revelada – tornaram-se, rapidamente, temáticas da literatura gótica.

Nestes termos, a literatura gótica finissecular tendia a tematizar em suas obras as consequências mais cruéis dos novos conceitos e ideias da medicina e da ciência de

⁴ Compreendo, também, que a fase nomeada por Colavito de “horror biológico” equivale ao Gótico oitocentista.

⁵ O paradoxo do progresso, nos termos de Jason Colavito (2008), teria nascido do contraste entre o florescimento da modernidade – com o rápido crescimento das cidades, avanços tecnológicos, descobertas na medicina e na psicologia – e a percepção geral de que havia cada vez menos esperança no futuro da espécie humana – com o surgimento de assassinos seriais, ladrões de cadáveres e a constante exploração de crimes sangrentos nos jornais vitorianos. Também teria gerado os maiores ícones da literatura de horror – como o monstro de Frankenstein, Drácula, Jekyll e Hyde.



modo geral. Por um lado, a teoria da evolução darwiniana contradisse o criacionismo e a ideia de uma Grande Cadeia dos Seres⁶. Por outro lado, a ideia de que a competição por vantagens reprodutivas era a principal alavanca da evolução das espécies levou muitos ficcionistas à conclusão de que a natureza era inevitavelmente hostil e confrontativa. Em outras palavras, uma vez que apenas o forte sobrevive no estado natural, agressão e violência são características essenciais do ser humano. O escritor finissecular partilhava da percepção – surgida também dos trabalhos de Cesare Lombroso – de que era necessário competir pela própria sobrevivência em sociedade, e que a civilização precisava controlar seus ímpetus instintivos, bem como lidar com as fronteiras tênues que nos separam da animalidade⁷.

O escritor finissecular, talvez possamos dizer, sofria dos males do **excesso de conhecimento**: quanto mais se entendia o homem, mais se desenvolvia o mal-estar relacionado à percepção de que a ciência – ainda que responsável por indiscutíveis melhorias nas condições de vida da humanidade – não dava conta da complexidade e dos desafios das sociedades humanas.


Para demonstrar de que forma a ciência é retratada de forma desiludida pela narrativa gótica, utilizarei, como objeto de análise, o conto “Palestra a horas mortas”, de Medeiros e Albuquerque.

A realização ficcional

“Palestra a horas mortas” foi escrito em 1889, e publicado na coletânea *Mãe Tapuia* em 1900. A narrativa conta a história de um estudante de medicina, que descobre que a moça pela qual está apaixonado sofre de tuberculose. Um dos primeiros movimentos do conto é estabelecer o diagnóstico dado pelo médico da família. Narra-se o diagnóstico na forma de um diálogo que o pai da moça tem com o médico:

⁶ A *Great Chain of Being* apoiava-se na premissa de que todos os seres ocupavam um lugar verticalizado na escala hierárquica organizada por Deus. Tal posição dizia respeito não só à suposta importância do ser no universo – Deus estava acima de humanos, e humanos estavam acima de animais – como também à ordem social vigente. Isso equivale dizer que, de acordo com a Grande Cadeira, um rei era superior a um plebeu na escala hierárquica divina. Este conceito influenciou diretamente as relações sociais e de poder até, pelo menos, meados do século XIX.

⁷ Tal percepção partia mais dos trabalhos de Herbert Spencer sobre *darwinismo* social – e de sua famosa expressão “survival of the fittest” (sobrevivência do mais apto) – do que diretamente de *The Origin of Species* (1859), de Charles Darwin (cf. PAUL, 1988).



— Qual, meu amigo? replicava o médico. A avó morreu com vinte e nove anos, a mãe com vinte e cinco: ela está fadada a morrer muito moça. Você fez-me jurar que lhe diria a verdade inteira, sem atenuações nem enganos: esta é a verdade.

— Mas...

— Não há *mas*... O micróbio da tuberculose é implacável... Tudo tem sido em vão. Tentativas sobre tentativas, todas se têm frustrado. Sua filha já quase não tem o pulmão esquerdo. Mesmo do direito resta-lhe também muito pouco... O micróbio é implacável...

E, repetindo aquele estribilho de fatalidade, o velho facultativo saiu lentamente. O ouvido da moça colado à fechadura de um quarto vizinho para não perder-lhe uma só palavra, percebeu o rumor dos passos afastando-se... (ALBUQUERQUE, 1900, p. 166-7)


No trecho, chama a atenção a total desilusão do médico em relação à cura da jovem Virginia, que é resumido no axioma “O micróbio da tuberculose é implacável”. Tal frase atrai a jovem, que escutava a conversa. A partir daí, tem início uma obsessão sobre a doença, por parte da moça. Ela imagina vozes que dizem a ela: “*Esta é a que vai morrer*” (ALBUQUERQUE, 1900, p. 168). Ambas as frases – que funcionam como um *Leitmotiv* do conto – passam a assombrar a jovem, que também passa a imaginar que aparência tinham os micróbios de seu pulmão:

O micróbio! Ninguém sabia que desejo intenso tinha ela de o ver! Era aquele o seu adversário, era aquele o sapador terrível do seu organismo — e ela não o conheceria?!

Figurava-se às vezes, quando em silêncio, na solidão do seu quarto, ver a legião dos animáculos, pululando, formigando, rastejando sobre a massa rubra dos pulmões. E por um grotesco sinistro de imaginação, na sua ignorância, o que a ideia lhe lembrava era um queijo coberto de bichos.

O pulmão seria como um queijo vermelho e sangrento, roído pelos micróbios... (ALBUQUERQUE, 1900, p. 169-170)

Destacam-se, no trecho acima, além do intenso desejo de ver os micróbios da tuberculose, as imagens repulsivas descritas pelo narrador: os micróbios, definidos como “animáculos”, “pululando, formigando, rastejando sobre a massa rubra dos pulmões” (ALBUQUERQUE, 1900, p. 169); o pulmão figurado como “um queijo coberto de bichos” e “vermelho e sangrento, roído pelos micróbios” (ALBUQUERQUE, 1900, p. 170). Todas essas imagens remetem ao campo semântico da matéria em decomposição. Neste momento, a personagem colhe o sangue de sua própria expectoração e tenta analisá-lo, tentando ver nele os micróbios – obviamente, sem sucesso. Diante de seu fracasso, ela insiste para que Lucas, seu noivo médico, faça-



a ver, no microscópio, os micróbios de seu sangue. Mesmo relutando um pouco à princípio, Lucas acaba cedendo. Tal é a sua reação ao, finalmente, vê-los:

O quê! era aquilo!? Uns bastõezinhos roxos, alguns mesmo figurando antes uma sucessão de pontos do que um todo contínuo, – ali mesmo, com um aumento de mil e quinhentos diâmetros, quase imperceptíveis! Era aquilo?! Admirava-se que ele o afirmasse: “os micróbios da tuberculose são assim”.

Parecia-lhe uma humilhação morrer vencida por aqueles infinitesimais! Não pôde olhar muito tempo. A febre crescia. Chegou a quarenta, a quarenta e um, a quase quarenta e dois graus... [...]

A moça delirava.


Via-se noiva. Ia entrar na igreja. Quando dava os primeiros passos, o órgão imenso, com um trovão de apocalipse, fazia-a parar aterrorizada. A música assombrosa cantava: “*Esta é a que vai morrer! Esta é a que vai morrer!*”.

Apesar de tudo, um padre celebrava a missa. Quando ele ergueu a hóstia, – a hóstia, iluminada vivamente, reproduzia a objetiva do microscópio, cheia de traços roxos: os micróbios da tuberculose. As linhas do missal eram cordões negros de vermes. Cada vez mais forte, o órgão clamava ensurdecedoramente: “*Esta é a que vai morrer*” [...]. (ALBUQUERQUE, 1900, p. 172-4)

Podemos observar a decepção da moça ao ver os micróbios e o seu delírio, vendo-se noiva na igreja. Como pano de fundo de sua fantasia, ressoa sempre a já mencionada frase “*Esta é a que vai morrer*”. A essa altura, Virgínia, passa a ser caracterizada como uma **personagem transtornada**, típica da narrativa gótica: “O olhar tinha uma vivacidade fantástica e alucinada. Fez que chamassem o velho médico, apesar dos protestos dela, sempre risonha.” (ALBUQUERQUE, 1900, p. 172). Tal arquétipo caracteriza-se por: i) ter uma forte obsessão por uma ideia, uma pessoa ou objeto; e ii) ser caracterizada por ter, ou adquirir ao longo da narrativa, um desequilíbrio mental.

Nesta ocasião, Lucas descobre que a noiva teria apenas mais uma noite de vida mas não tem nenhuma reação emocional, apenas posta-se ao lado da cama “com uma obstinação feroz e sombria” (ALBUQUERQUE, 1900, p. 173). É neste momento que Lucas desilude-se com a ciência:

Ele, completamente doido, mandou-as embora com uma brutalidade de alucinado. E, em um instante, na vertigem de um caleidoscópio elétrico, todos os seus longos estudos de seis anos, os melhores da mocidade, apareceram-lhe de uma esterilidade desoladora. A Ciência? A Ciência que se orgulha de marcar o volume de Júpiter, de determinar a órbita de um cometa que voltará daqui a centenas de anos – a Ciência como se lhe representou miserável! A torre dos volumes




crece todos os dias, mais alta que as pirâmides, mais alta que a Babel dos sonhos [176] antigos... São livros doutos, cheios de observações... Quando um volume novo se acrescenta à coluna, parece dizer: “Aqui o verme não chegará!”. Mas, a desafiá-lo, o Infinitamente Pequeno trepa-se lá em cima à cantoneira de marroquim, ao dourado das páginas. E o seu rasto pegajoso e visguento é como a baba de uma boca que ri muito, que ri às escancaras... Ri do esforço humano, ri da Ciência, ri da Vida... (ALBUQUERQUE, 1900, p. 175-6)

Diante da impossibilidade de salvar a amada, Lucas se depara com a limitação do homem do fim de século – a percepção de que a ciência, mesmo que responsável por diversas melhorias nas sociedades humanas, não dava conta de resolver todos os problemas. No caso desta narrativa, o problema primordial do homem: a morte. Assim, vendo-se desiludido pela medicina, ele decide se suicidar. A forma do suicídio é bastante particular: ele bebe o sangue da hemoptise da noiva, que é descrito, de forma irônica, como “um líquido puro, de uma cor sonora e triunfal, um vermelho cantante, de saúde e mocidade” (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1900, p. 177). Seu objetivo era morrer “da mesma morte que ela, roído dos mesmos vermes...” (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1900, p. 177). E, de fato, ele falece uma semana depois da noiva: “A tuberculose tomara nele uma forma galopante, tendo rejeitado todo o tratamento e ardendo em uma febre louca” (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1900, p. 178).

A partir desta breve análise, é possível observar que a desilusão com a ciência e o fato de que a medicina era insuficiente para resolver a maioria dos males eram vistos, pelo escritor do fim de século, como temas em potencial para criar histórias de horror. Note-se também que, ficcionalmente, não há nenhuma outra saída ou salvação: se o Iluminismo do século XVIII criava um ambiente seguro para que as sombras do Gótico pudessem emergir, o Positivismo não parece ter tido o mesmo sucesso. O homem do fim do XIX é constantemente assombrado pelos medos expostos em contos como “Palestra a horas mortas”.

Referências bibliográficas



ALBUQUERQUE, Medeiros e. “Palestra a horas mortas”. In. *Mãe Tapuia*. Rio de Janeiro: Briguet & cia., 1900. pp. 157-178.

BARROS, Fernando Monteiro de. *Vampiros na casa-grande: clausura e poses do gótico em Lúcio Cardoso*. 2002. Tese (Doutorado em Letras (Letras Vernáculas). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 2014.

COLAVITO, Jason. *Knowing fear: science, knowledge and the development of the horror genre*. Jefferson: McFarland, 2008.

FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In. *As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, v. 1, p. 111-124.

MEIRELES, Alexander. *O admirável mundo novo da república velha: o nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX*. 2008. Tese (Doutorado em Letras (Ciência da Literatura). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MENDES, Leonardo. *O retrato do imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

MENON, Mauricio Cesar. *Figurações do gótico e de seus desdobramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. 2007. 275 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

PUNTER, David. *The literature of terror: a history of Gothic fictions from 1765 to the present day*. v. 1. Essex: Longman, 1996.

SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. 1. ed. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA), 2010.

SANTOS, A. P. A. *O Gótico feminino na literatura brasileira: um estudo de “Ânsia eterna”, de Julia Lopes de Almeida*. 2017. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do RJ). Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

STEVENS, David. *The Gothic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

VASCONCELOS, Sandra. “Sentidos do demoníaco em José de Alencar”. In. *Ilha do Desterro*, v. 62, p. 271-292. 2012

EYRE E KURONUMA: UM OLHAR INSÓLITO EM *JANE EYRE*, DE CHARLOTTE BRONTË E *KIMI NI TODOKE*, DE KAHURO SHIINA

Samara Souza da Silva (UNIFESSPA-CAPES)¹

Nós somos e devemos ser, uma e todas neste mundo, pessoas carregadas de defeitos. (Charlotte Brontë)

Resumo: Este artigo tem como objetivo a discussão sobre extraordinário e sublime das personagens principais do romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë e do mangá *Kimi ni todoke*, de Kahuro Shiina. Fundamentamos nossa pesquisa nas concepções de sublime desenvolvidas por Sá (2011) e nas concepções de extraordinário discutidas por Heiland (2004), especialmente no que se referem às conceituações de experiência sublime. Concernente às considerações acerca do horror e monstruosidades, pautamo-nos em Jeha (2007). Percebemos nas obras analisadas, que as personagens principais são tidas como criadoras de feitiços e possuidoras de grande poder maléfico.

Palavras-chave: Extraordinário; Sublime; Mangá; Literatura Vitoriana.

Resumo: This work has the objective to argue about uncanny and sublime of the main characters of the novel *Jane Eyre*, by Charlotte Brontë and of the mangá *Kimi ni todoke*, by Kahuro Shiina. We based our research on conceptions about sublime developed by Sá (2011) and on conceptions about uncanny discussed by Heiland (2004), especially in the terms of the conceptualizations of sublime experience. Concerning the considerations of horror and monstrivities, we used the Jeha's ideas (2007). We realized on the analyzed work, that the main characters are considered creators of spells and possessors of great evil power.

Keywords: Uncanny; Sublime; Mangá; Victorian Literature.

Introdução

Os estudos góticos têm propiciado estudos literários de obras canônicas e não canônicas que discutem questões do sublime, gênero, extraordinário entre outras demandas da contemporaneidade. Valendo-se dessas questões, optamos neste artigo

¹ Graduada em Letras-Inglês (UFPA). Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras (UNIFESSPA), sob a orientação do Dr. Luís Antônio Contatori Romano, professor Associado da Universidade federal do Sul e Sudeste do Pará.

pela análise da personagem Jane do romance escrito pela inglesa Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (2014), publicado originalmente em 1847, e da personagem Sawako do mangá *Kimi ni todoke* (2011) publicado pela mangaká japonesa Kahuro Shiina.

Nas narrativas de Brontë e Kahuro, em meio às dificuldades de interação com a sociedade onde a comunicação é uma das principais formas de envolvimento humano, as personagens lidam com a dificuldade de interagir na comunidade em que vivem. Assim, as obras que iremos focar são atravessadas por temas extraordinários, em que as personagens principais são tidas como sombrias e possuidoras de grande poder maléfico, e o espaço social no qual elas vivem as fazem acreditar que suas perversidades afetam a todos que estão ao redor, e que tais situações acontecem com anuência por parte das personagens.

Nesta perspectiva, o interesse em comparar as narrativas de Brontë e Kahuro surgiu a partir do questionamento sobre as relações de aproximação e divergência entre as personagens femininas descritas nas obras em foco, ou seja, entender os aspectos extraordinários em cada contexto (Inglaterra do século XIX e Japão do século XXI) e como se deu o processo de criação do sublime nas personagens em estudo.

Romance versus Mangá: perversidade feminina em *Jane eyre* e *Kimi ni todoke*

O desvendamento de significados alternativos, interdisciplinares e pontos referenciais diferentes, como esta análise propõe, serão investigados partindo da literatura comparada, pois assim como Schmidt (2010) demonstra, na apresentação do livro *Sob o signo do presente; intervenções comparatistas*, os estudos em literatura comparada “se caracteriza por uma flexibilidade estratégica, tanto na perspectiva metodológica quanto na perspectiva de seus objetos”. A partir desta reflexão, consideramos uma abordagem teórica ampla, que nos dá suporte ao contrapor duas obras literárias contextualizadas em espaços geográficos contrários, porém, passíveis de diálogo.

Definir o que é gótico nos parece simples, podemos deduzir que as literaturas góticas são: histórias que nos causam medo, histórias de terror ou que passam em lugares sombrios. Todas essas suposições, que fazem parte do conhecimento popular, são

necessariamente coerentes, e destacamos o pensamento das literaturas ocidentais, neste momento podemos então considerar duas hipóteses: que a literatura gótica ultrapassa por toda literatura ocidental de todas as épocas. E em segundo plano que o terror, o medo, a escuridão que estão presentes nas narrativas góticas é um efeito causado em nós leitores, que somos instigados por elementos narrativos para nos prender ao texto, no mesmo momento em que o texto nos causa aversão, porém por estes efeitos das narrativas não conseguimos interromper a leitura. A partir daqui, passamos a examinar o conceito de romance gótico em busca de melhor entender sua ascensão na contemporaneidade, Sá propõe que:

O romance gótico representa uma mescla de tradições distintas, uma mistura entre o mitológico e o mimético, entre a imaginação e realidade. A proposta subjacente seria o retorno a uma época de sonhos, contra o materialismo burguês e, até certo ponto, de encontro às características gerais do Iluminismo. (SERRAVALLE DE SÀ, 2010, p.35).

Todas as características mencionadas nesse gênero textual visavam expressar na literatura os princípios subjetivos que dominavam o imaginário da época. Contudo, a escrita romântica gótica surgiu também e principalmente em oposição ao realismo e materialismo criados nos romances do período iluminista. Podemos inferir que o romance gótico se configura como uma narrativa a qual traz uma atmosfera misteriosa onde predomina o terror.

O abarcamento dos conceitos literatura comparada, gótico e romance gótico, abrem espaço para discussão de outro tema, que é sobre o sublime. Caracterizar o sublime também é proposto por Sá em seu livro *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani*:

Sublime é o efeito condutor do gótico, o qual se manifesta em momentos de irracionalismo e tensão, figurando a antecipação de agouros, lutas e conflitos em geral. Intercalar momentos de relaxamento e tensão narrativa contribui para tornar a leitura mais estimulante, pois prende a atenção do leitor ao criar suspense que mantém as expectativas altas até o final. (SERRAVALLE DE SÀ, 2010, p.23).

Para melhor compreender os mecanismos de funcionamento do gótico, especialmente no desenvolvimento deste trabalho, que é principalmente direcionada aos termos sublime e extraordinário, torna-se relevante entendermos que o sublime tem fundamental importância dentro do gótico, ele que vai envolver os personagens em

momentos irrealis, de absoluto estímulo para os desfechos narrativos. Além do sublime, neste momento é necessário entender o extraordinário em que Heiland propõe as ideias de Freud e Bloom:

O ensaio de Freud “O extraordinário” abre com uma definição bastante simples de experiência extraordinária como “sem dúvida, relacionada com o que é assustador - o que desperta temor e horror” (1955 [1919]: 219). Enquanto Harold Bloom (1982) e outros têm argumentado vigorosamente esse conceito do extraordinário de Freud é essencialmente uma versão de experiência sublime, é importante notar que o próprio Freud distingue entre eles. (HEILAND, 2004, p.77)²

Heiland observa que o extraordinário se destaca como uma versão ao sublime. Não esqueçamos que a palavra “extraordinária” em inglês “uncanny”, tem outra tradução que poderia ser “espantoso”, sendo assim, podemos compreender que “extraordinário” carrega em sua definição algo fora do comum, admirável, ou inesperável. Termos estes que fogem das regras ditadas desde os primórdios da sociedade.

Em algumas passagens das obras, podemos inferir que as personagens, tem um convívio conturbado e de certa maneira inviável, pois elas eram vista como algo incomum, e de aparência abominável. Julio Jeha propõe que:

[...] monstros corporificam tudo que é perigoso e horrível na experiência humana. Eles nos ajudam a entender e organizar o caos da natureza e o nosso próprio. Nas mais antigas e diversas mitologias, o monstro aparece como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca. (JEHA, 2007, p. 7),

Todavia, destacamos que tal argumento não está sendo usado como ferramenta de discussão a favor do processo de exclusão social, mas para destacar os problemas sociais defrontados pelas personagens.

– Em nome de todos os elfos da cristandade, é a senhorita Jane Eyre?
– perguntou ele. – O que fez comigo, sua bruxa, feiticeira? Quem é que está aqui no quarto além da senhorita? Queria me afogar?

² Citação original: Freud’s essay “The Uncanny” opens with a fairly simple definition of uncanny experience as “undoubtedly related to what is frightening – to what arouses dread and horror” (1955[1919]: 219). While Harold Bloom (1982) and others have argued forcefully that Freud’s concept of the uncanny is essentially a version of sublime experience, it is important to note that Freud himself distinguishes between them. (HEILAND, 2004, p.77)

– Irei trazer uma vela, senhor, e, em nome dos céus, levante-se. Alguém tramou alguma coisa. O senhor logo poderá descobrir também o que foi e quem foi. (BRONTË, 2014, p. 267).

O que perpassa nas narrativas é a maneira como as personagens são questionadas sobre seus poderes sobrenaturais não existentes, deixando de lado a verdade por trás de uma imagem criada pelo outro. As protagonistas Jane e Sawako tinham em suas mentes a ideia de inferioridade, pois eram tratadas como objetos de assombração e ferramentas para criação de feitiços. De modo que representam figuras femininas silenciadas que sofrem violência psicológica em uma sociedade ditadora de regras que vislumbra a figura feminina de características perfeitas (tais como, tons de pele; cabelos impecáveis; corpo com formas definidas, entre outras.). Sawako por exemplo, seu nome é trocado por Sadako fazendo referencia ao filme de terror *O chamado*(original japonês), onde a figura sombria feminina tem as características físicas de nossa protagonista em questão. A imagem abaixo retrata a primeira impressão que os colegas de escola têm de Sawako. Na sequência temos um trecho de Jane Eyre, no qual a visão de um personagem é que Jane está esperando por algo sobrenatural:



(KAHURO, 2011, p. 7 e 8)

– Foi o que imaginei. E assim estava sentada lá naquele degrau esperando por amigos?
– Por quem, senhor?
– Os homenzinhos verdes. A noite de luar estava propícia para esse encontro. Será que o interrompi e por isso espalhou aquele maldito gelo sobre o calçamento?
Eu sacudi a cabeça.
– Homenzinhos verdes abandonaram a Inglaterra há cem anos – disse eu, falando com mesma seriedade que ele. – E nem mesmo na estrada de Hay ou nos campos ao longo dela seria possível o senhor encontrar algum vestígio deles. Não creio que a Lua, do verão ou da colheita, ou do inverno, venha a brilhar outra vez sobre as festas que faziam. (BRONTË, 2014, p. 222).

Para Jeha (2007, p.7) as “deformidades externas revelam transgressão, pois o indivíduo personifica uma traição da natureza”, nesse momento evidenciamos como o estético está interligado com a criação da imagem feminina, ainda neste ponto se abre um espaço para a discussão sobre como enxergamos o belo, ou quais são as premissas para criação do mesmo. Avaliamos, que os lapsos e consequências do que ocorre nas narrativas, ou fora delas devem ser discutidas para não serem esquecidas, ou até mesmo repetidas. No trecho abaixo, Jane demonstra como se preocupa com a aparência perante a sociedade:

[...] Não tinha o hábito de me descuidar ou me tornar desleixada com a aparência. Ao contrário, sempre quis causar a melhor impressão possível e agradar, e sentia necessidade de me fazer bonita. Às vezes, lamentava por não ser bonita por natureza, e desejava ter as maçãs dos rosto rosadas, nariz afilado, e boca vermelha e pequena. Queria ser alta, imponente, com um corpo esguio e harmonioso. Achava uma infelicidade ser tão baixa, pálida e ter traços tão irregulares e tão marcantes. E por que tinha e tais aspirações e desgostos? Não conseguiria dizer o motivo, com clareza, nem para mim mesma, mas tinha lá meus motivos e minhas razões. [...]. (BRONTË, 2014, p. 180).

As narrativas são sinalizadas por um feminino inferiormente marcado, desta forma, buscando disseminar a reflexão sobre o preconceito da figura perversa feminina. Avaliamos que os discursos que produzem o processo de construção de gótico e gênero nas narrativas são escritos a partir de pontos referenciais (sublime e extraordinário), e contextuais distintas, que, apesar de distintas, não são divergentes. No sentido de que a violência psicológica, o sublime, o extraordinário, o gênero estão presentes nas obras, de tal forma, que as protagonistas submetem-se a premissa de impotência a sua condição social.

Considerações finais

Embora a crítica literária contemporânea tenha mostrado avanço nos estudos do gótico e gênero, percebemos que ainda tem se um grande caminho a ser percorrido dentro desta área, principalmente no que tange sublime, extraordinário e gênero. Este estudo usou as obras *Jane Eyre* (2014), de Charlotte Brontë e *Kimi ni todoke* (2011), de Karuho Shiina para ilustrar as manifestações de sublime, e da figura sombria feminina na Inglaterra do século XIX e no Japão do século XXI. A partir de referenciais teóricos e conceitos temáticos, nós observamos pontos-chaves para entender alguns aspectos da perversidade feminina. De fato, estas obras, são referentes a períodos distintos, porém as imagens literárias criadas pelas autoras têm o potencial de fazer essas questões entrarem em jogo e entrelaçarem-se nas discussões propostas. A investigação da imagem da figura perversa feminina em obras literárias requer uma pesquisa de cunho temático, e de teóricos que discutem as questões de sublime e gênero. A proposta de leitura deste artigo está sujeita a críticas e pode passar por algumas mudanças. Entretanto, esta leitura abre espaço de opções para futuras pesquisas, seguindo outros caminhos, ou similares, usando o que parecer mais necessário.

Referências bibliográficas

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. São Paulo: Martin Claret, 2014.

HEILAND, Donna. *Gothic and Gender: an introduction*. USA: Blackwell Publishing, 2004.

JEHA, Julio. *Monstros e monstrosidade na literatura*. Belo Horizonte: ED. UFMG, 2007.

KAHURO, Shiina. *Kimi ni todoke v. I*. Barueri: Panini Comics, 2011.

SERRAVALLE DE SÁ, Daniel. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SCHMIDT, Rita. Terezinha. (org.) *Sob o signo do presente; intervenções comparatistas*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2010.

O DUPLO COMO MANIFESTAÇÃO DA MORAL MONSTRUOSA


Stéfano Stainle (UNESP)

Resumo: A psicanálise freudiana fala sobre o funcionamento do aparelho psíquico, sendo um dos instrumentos que mais revolucionaram o pensamento de sua época e delimitaram o fazer literário (e cultural) posterior. O que chama atenção na psicanálise é a forma como o tempo e espaço sob os quais foi criada influenciaram fortemente as delimitações abstratas de seu pensamento e delimitaram sua teoria para um jogo binominal marcadamente ocidental. Essa marcação binominal influenciou o desenvolvimento da teoria da duplicação do eu, atribuindo a cada uma das partes uma característica oposta a outra, sendo assim, a leitura que se segue procura relacionar essa condição cultural-geográfica com seus desdobramentos na literatura.

Palavras-chave: S. Freud; Duplo; Moral; Literatura; Ocidente.

A teoria geral da psicanálise, criada por Sigmund Freud, baseou-se em histórias da mitologia clássica da antiguidade greco-romana para fundamentar algumas de suas principais reflexões sobre o funcionamento do aparelho psíquico, como por exemplo os mitos de Édipo e de Narciso. Além dessa fundamentação arraigada ao imaginário popular (mitológico) – que podemos chamar, à luz da psicologia analítica junguiana, de inconsciente coletivo – Freud também se fundamentou em textos da literatura para exemplificar o funcionamento da mente, sendo o estudo sobre o **Homem da Areia**, dedicado ao estudo do estranhamento.

A manifestação do estranho freudiano, mesmo muito tempo depois de sua publicação, continuou aparecendo nas obras literárias e, como já comentado, para formular sua teoria psicanalítica sobre este tema, foi ao texto literário de E. T. A. Hoffman intitulado **O Homem da Areia** (*Der Sandmann* - 1817) que o pai da psicanálise recorreu para embasar suas teorias de manifestação da duplicação do “eu”, a ambiguidade e o processo de estranhamento através do texto **O Estranho** (*Das Unheimliche* - 1919). O texto de Hoffman ficou conhecido por englobar tanto a manifestação do estranho e do duplo quanto a primeira aparição do autômato na arte literária através da personagem Olímpia. Freud dissecou com precisão o texto de Hoffman a fim de explicitar e exemplificar sua teoria sobre a manifestação da duplicidade e o estranhamento voltados para a teoria dos estudos que compõem a psicanálise.




Em seu trabalho sobre a manifestação do estranho enquanto tema da estética que engloba a teoria das qualidades do sentir, Freud define o fenômeno por diversas vezes, porém uma das mais contundentes dentre as definições, emprestada de Jentsch, parece ser a que ele “[...] atribui o fator essencial na origem do sentimento de estranheza à incerteza intelectual; de maneira que o estranho seria sempre algo que não se sabe como abordar” (FREUD, 1969, p.239). Partindo deste ponto, pode-se associar o sentimento de estranheza à uma incerteza, uma inquietação, um conflito provocado pelos sentidos em oposição à racionalidade do cérebro, um “[...] conflito entre o real e o impossível que caracteriza o fantástico” (ROAS, 2014, p.9), fantástico este que também “[...] propõe revelar a anormalidade inserida na própria ordem do real por meio de imperceptíveis alterações que transformam, de repente, o normal e familiar em inquietante instabilidade” (ROAS, 2014, p.18).

Quando Roas define o fantástico como algo que transforma o normal e familiar em inquietante instabilidade, pode-se entender que o traço comum entre este e o estranho está na incerteza experimentada pela personagem, ou mesmo o leitor, em face de um acontecimento ambíguo posto que mostra-se ao mesmo tempo como “[...] nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão” (FREUD, 1969, p.258) e também segundo Schelling (apud FREUD, 1969, p.243) como “[...] tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz”.

Se “quando Pedro me fala sobre Paulo, sei mais de Pedro que de Paulo” (FREUD)¹, então somos levados a crer que quando Freud nos fala sobre o aparelho psíquico, sabemos mais de Freud que do aparelho psíquico. É através desse viés freudiano que podemos pensar na manifestação do duplo e do estranho como uma faca de dois gumes, principalmente se considerarmos a arbitrariedade e o convencionalismo da moral, constituída no Ocidente principalmente pela corrente judaico-cristã. Considerando ainda mais um pensamento freudiano, qual seja o de que “o homem é dono do que cala e escravo do que fala” (FREUD)², deduz-se facilmente que Freud é dono, também, da moral judaico-cristã e escravo do aparelho psíquico, ou seja, seu empenho em estudar e

¹ Frase atribuída a Freud, sem comprovação de que ele tenha realmente proferido tal ideia.

² Frase também atribuída a Freud, sem comprovação documental e que completa o pensamento da frase anteriormente citada.




desvendar o funcionamento do aparelho psíquico teve seu momento de esplendor através da ampla divulgação de seus conceitos. O que Freud não menciona e que nos propomos aqui a ressaltar é o modo como seu sistema de pensamento deixou-se contaminar, também, pela moral judaico-cristã e pensar a psicanálise em modelos (ao menos através dos signos) profundamente devedores das condições morais e cotidianas de seu tempo. Mais do que isso, a teoria psicanalítica de Freud se fundamenta em noções de valores herdadas pela religião e corroboram, fundamentalmente com a projeção dos valores morais, o que, na prática, configura mais uma evidência – seja na vida cotidiana, seja nos exemplos da literatura – do funcionamento desse sistema moral e valorativo projetado na composição do duplo e do estranho.

Partindo da afirmação de que “um dos objetivos do fantástico atual é oferecer ao leitor histórias que o façam experimentar uma indescritível inquietação ante a falta de sentido revelada e percebida no seu contexto real e cotidiano” (ROAS, 2014, p.21) pode-se pensar que o universo ficcional criado pelo autor se transporta para a realidade do leitor e faz com que este se questione sobre suas próprias certezas, ou seja, o fantástico espera do leitor que ao hesitar, não somente sobre o universo ficcional, mas também sobre o próprio universo tido como “real” em que se encontra a humanidade, possa “[...] descobrir-se completamente desprovido de sentido, imerso num mundo povoado de convencionalismos e banalidades, que o levam à constatação de sua insignificância diante do que não consegue explicar satisfatoriamente para si mesmo” (ROAS, 2014, p.21). Muito próximo a essa situação se encontra o efeito do estranho quando Freud diz

[r]efiro-me a que um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, como quando algo que até então não considerávamos surge diante de nós na realidade, ou quando um símbolo assume as plenas funções da coisa que simboliza, e assim por diante (FREUD, 1969, p.261).

Aproveitando a afirmação de Freud e unindo-a às afirmações de David Roas, pode-se pensar que tanto o estranho, quanto a literatura fantástica em geral têm por objetivo mostrar que a ficção pode mudar o conceito de realidade, através da incerteza presenciada pelo leitor, que muitas vezes questiona “veracidade” desta realidade diante do mundo irreal e fantástico. Retornando ao tema do processo de repressão como forma de alienar algo familiar, entende-se que a repressão “[...] é a condição necessária de um




sentimento primitivo que retorna em forma de algo estranho” (FREUD, 1969, p.259) o que revela a duplicidade do próprio conceito e da própria fundamentação do processo que leva ao estranhamento, já que “[...] a palavra ‘heimlich’ não deixa de ser ambígua [...] por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora de vista” (FREUD, 1969, p.242 e 243).

Parece conveniente salientar que as condições necessárias para o aparecimento do estranho (ou duplo) sejam a familiaridade e a repressão. A repressão como forma de evolução “cultural” e o duplo como anunciador da morte. Neste quesito tem-se que a Evolução Cultural e o Impulso de Morte andam lado a lado. A repressão social diante das convenções morais e culturais, ainda que estas sejam puramente subjetivas, impõe uma evolução constante ao indivíduo mediante castrações provindas do Ideal do Eu e tudo aquilo que não se enquadra aos padrões aceitos por uma comunidade tende a ser ocultado.

Desta forma, a própria sociedade, com a qual os seres humanos têm familiaridade torna-se o algoz que impulsiona os indivíduos a reprimir seus desejos e atos que não se emparelhem com essa grande voz comunitária. Os indivíduos dependem da sociedade para a constituição do seu Eu (self) tanto fisiológica quanto psiquicamente e desta forma a própria sociedade catalisa o processo de repressão. Se o indivíduo se constitui em função das relações que mantém com o Mundo, “logo, nossas possibilidades de felicidade são restringidas por nossa constituição. É bem menos difícil experimentar a infelicidade” (FREUD, 2011, p.20). Parece paradoxal que a sociedade impulsione o indivíduo para a morte interior enquanto que a única forma de se manter vivo e seguro é a proteção dos outros indivíduos.


Se pensarmos na própria estruturação da mente humana, tal qual descrita por Freud em sua teoria, já se vê, sem grande dificuldade, que o inconsciente é o espaço dedicado aos traumas, medos e recalques, enquanto o consciente é responsável pela manutenção de conteúdo menos grosseiro e qualitativamente menos relevante. Se cada inconsciente é regido por regras próprias e tais regras estão sujeitas às vicissitudes da experiência particular, então, de que maneira o próprio aparelho pode selecionar a qualidade de suas vivências ou sentimentos sem que se perca o senso comum socialmente determinado quando delimita o conteúdo consciente e o inconsciente? Para tal contenda, a sugestão de resposta é dada pelo próprio Freud em seu estudo sobre **O mal-estar na civilização** [2011] quando diz que o ser humano precisa controlar seus impulsos para viver em



sociedade, ou seja, precisa controlar os impulsos libidinais e convertê-los em cultura ou criação, ao invés de selvageria e destruição.

É preciso, então, que filtremos nossos impulsos originais e os enquadremos nos moldes preestabelecidos pelas regras sociais, morais e religiosas, quer dizer, os impulsos (*a priori* indistintos) devem ser filtrados a fim de que nossas ações não se convertam em delitos de ordem legal, moral ou dogmática. Ainda em **O mal-estar na civilização** Freud deixa claro que os impulsos podem ser convertidos em criações ou então reprimidos. Tal constatação nos leva a questionar: por qual motivo os impulsos não podem se manter em seu formato original (sendo ele indistinto) e, também, por que devem ser reprimidos ou sublimados? A resposta para esse mal-estar vai de encontro às próprias raízes dos conceitos de cultura, civilidade, educação, bom senso, boas maneiras, respeito, entre outros, assim como vai de encontro às raízes de conceitos opostos aos anteriores como por exemplo a raiva, loucura, agressividade, ressentimento, repulsa, violência e selvageria. Por hora basta saber que a mansuetude humana – como fica evidente na proposta teórica e psicanalítica de Freud – não é imanente à trajetória humana no planeta.

As raízes judaico-cristãs das civilizações ocidentais tiveram a contribuição de denominar fatores da vida que antes de sua influência não existiam nas práticas do cotidiano e também não necessitavam existir. O dualismo que delimita crime e pecado, liberdade e proibição, entre outros, é uma criação tanto da religião quanto das necessidades humanas, sendo, talvez a principal delas, relacionada às tentativas de controle do ambiente como garantia de sobrevivência da espécie. Tais delimitações abstratas, arbitrárias e convencionais são, entre os muitos fatores que as compõem, parte do pensamento psicanalítico freudiano. Considerando a trajetória de surgimento, desenvolvimento e consolidação das bases morais que constituíram a maior parte da cultura contemporânea nos países ocidentais, devemos entender que a moral – entendendo-a como conjunto de práticas governantes, como leis a serem seguidas e como garantia da soberania – foi criada para estabelecer um padrão. Para que exista um posicionamento considerado dentro do padrão é inevitavelmente necessário que exista um posicionamento considerado fora do padrão e, sem que saibamos, nascemos e vivemos num mundo onde tais regras, leis e punições abstratas nos são apresentadas pela sorte do nascimento. As leis morais nos castram antes mesmo de sabermos que elas existem e tal monstruosidade encontra respaldo na teoria psicanalítica de Freud, como já



dissemos, por ter sido influenciada (melhor seria dizer que por ter nascido imersa e contaminada) pela religião e pelos costumes dogmáticos aos quais viemos até agora nos referindo.

Encontrando o caminho entre a moral e o funcionamento do aparelho psíquico é que podemos compreender que as leis (ou regras) morais se alinham às potencialidades do ser humano. A necessidade de controle parte da heterogeneidade e da potencialidade comum a todos de voltar a libido para uma realização ameaçadora. A moral é fruto da necessidade esmagadora de condenar no outro aquilo que também somos capazes de realizar e, assim como controlamos os outros, eles também nos controlam e a moral continua sendo terceirizada, até que, em determinado ponto redefinimos nosso julgamento sobre nós mesmos a fim de compreender o funcionamento dessa máquina repressora oriunda dos dogmas e tabus. Se voltarmos os olhos para alguns exemplos da literatura, tal como nas personagens Dorian Gray, William Wilson, Severo Snape, Gollum/Sméagol, temos a própria exemplificação de como o duplo/estranho freudiano se revelam através do jogo binominal e metafísico. A duplicação do eu em duas personalidades com características distintas já mostra esse sujeito cindido e multifacetado. Eis o porquê de termos vários exemplos da morte como sinônimo da manifestação do duplo na literatura. Se há uma parte dessa duplicidade que se projeta do recalque oriundo do inconsciente, então tal manifestação só pode significar associações negativas em relação à moral vigente, ou seja, a parte conhecida torna-se louvável e a parte recalçada que retorna assume o papel condenável dessa cisão.

Pelos motivos até agora elencados, podemos pensar na relação entre vida e morte como reflexo da moral e a manifestação do duplo torna-se a condenação dos outros baseada em nossas próprias potencialidades monstruosas, mas sublimadas. Temos, então, a perfeita indicação de que o papel da moral como castradora dos impulsos deploráveis não pode ser levado às últimas consequências sem que haja uma rotura em relação aos desejos e às realizações. Finalmente, para sedimentar as discussões até aqui propostas, cabe-nos propor algumas questões que, em suas possíveis respectivas respostas, preveem as implicações reflexivas até agora vistas:

1. Como se estabeleceria o duplo freudiano em condições (históricas ou geográficas) onde a Moral judaico-cristã não existe ou não exerce influência dominante?

2. Se não houvessem leis ou condenação moral das atitudes humanas (quaisquer que fossem elas), seria possível pensar o aparelho psíquico da mesma forma como o entendemos atualmente?

3. Qual seria o resultado das análises do duplo na literatura caso a distinção valorativa moral não exercesse influência nem na composição do enredo e nem no entendimento de repressão freudiano?

Referências bibliográficas

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XVII.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das Letras, 2011.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

SILVA, Maria das Graças Gomes Villa da. O fantástico e a inquietante estranheza. In: _____. *Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso*. Organizado por Karin Volobuef, Roxana Guadalupe Herrera Alvarez e Norma Wimmer. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 225 – 239.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. José Eduardo Ribeiro Moretzsohn. São Paulo: Abril, 2010.

COM SEPENTES NA ALMA: O EMBATE ENTRE SELF E SOMBRA EM *THE MARBLE FAUN* DE NATHANIEL HAWTHORNE

Valter Henrique de Castro Fritsch (FURG)¹


Resumo: A sombra é um dos conceitos mais reconhecidos da teoria junguiana sendo construída pela fraqueza e repressão dos instintos. Muitos poderes estão engajados na formação de nossa sombra, determinando tudo o que não pode ser expresso pelo nosso comportamento em sociedade. A família, as instituições educacionais e as religiões são os criadores deste ambiente complexo, no qual aprendemos como comportar-nos. Neste trabalho, vou explorar a importância do arquétipo da sombra para a compreensão do caráter de Donatello no romance *The Marble Faun* e como a tensão entre a imaginação e a razão em um ambiente gótico pode reforçar essa constituição dual e sombria.

Palavras-chave: Nathaniel Hawthorne; Sombra; Carl Gustav Jung

Antes de Freud e Jung desenvolverem seus estudos sobre o inconsciente e sua profunda escuridão, um escritor britânico já havia provocado uma reflexão sobre esse assunto em seu romance *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Stevenson concebeu em seu romance uma espécie de pesadelo no qual um homem apresenta-se dividido em duas personalidades, sendo uma delas gentil e generosa e a outra destrutiva e perversa. Intuitivamente, Stevenson concebe o esquema da sombra, desenvolvido por Jung alguns anos depois. A sombra é um dos conceitos mais reconhecidos da teoria junguiana sendo construída pela fraqueza e repressão dos instintos. Muitos poderes estão engajados na formação de nossa sombra, determinando tudo o que não pode ser expresso pelos seres humanos. A sociedade, a nossa família, as instituições educacionais e as religiões são os criadores deste ambiente complexo, no qual aprendemos a comportar-nos dentro de um sistema de regras éticas e morais.

Neste trabalho, vou explorar a importância do arquétipo da sombra para a compreensão do caráter do personagem Donatello do romance *The Marble Faun* de Nathaniel Hawthorne e como a tensão entre a imaginação e a razão em um ambiente

¹ Professor adjunto do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG – Área de Concentração em Estudos da Linguagem. Mestre e Doutor em Estudos Literários – Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Contato: valter.fritsch@furg.br




gótico pode reforçar essa constituição dual e sombria. Existe uma inesgotável capacidade criadora na imaginação humana. Ela é a responsável pela potencialização das dimensões simbólicas de qualquer criação, seja ela artística ou não. Antes de criarmos algo, antes de compreendermos um conceito racionalmente, passamos pelo crivo da imaginação. Ela é a força primeva que abre toda e qualquer possibilidade para o que convencionamos chamar de realidade, e, mesmo assim, apresenta-se como a sua força opositora. A imaginação é geralmente associada ao irreal, à inverdade, ao mito, ao sonho e ao devaneio, enquanto a realidade é aquela que sustenta as bases do axioma filosófico da busca da Verdade ou das Verdades do pensamento ocidental.

Contudo, o pensamento filosófico surge, sustenta-se e é atravessado pela imaginação e pela dimensão subjetiva de seus produtos – os sonhos, os devaneios, as histórias, a literatura, as artes, a religião e a mitologia. Os produtos da imaginação, ao oporem-se àqueles da realidade, criam uma espécie de cisão – uma fratura – entre as dimensões do pensamento simbólico, que encontra suas raízes na filosofia de Platão, e as do raciocínio lógico-aristotélico. A fratura humana nasce a partir de nossa necessidade hermenêutica de dar sentido às coisas e aos acontecimentos do mundo que nos cerca e a partir de nossa interação com as alteridades.

Embora Hawthorne não estivesse ciente destes conceitos no momento em que escreveu o romance *The Marble Faun*, tais ideias parecem caber muito bem na trajetória de Donatello, desde o início, a narrativa é repleta de elementos simbólicos que sugerem aspectos da dualidade da psique humana, elementos que representam a luta antitética que todo homem realiza para construir sua própria personalidade e assumir seu lugar no mundo. Este é um conceito que está fortemente ligado à visão junguiana do inconsciente, especialmente no aspecto que diz respeito à estrutura arquetípica de tal conceito.

No início do romance, Hawthorne nos apresenta os quatro personagens principais – Miriam, uma exótica, linda e rica mulher que se dedica à pintura; Donatello, o conde de Monte Beni, um jovem italiano descrito como pueril, inocente e sem nenhuma densidade moral ou emocional que é um profundo admirador da arte e da beleza de Miriam; Hilda, uma bela e virtuosa mulher americana que está em Roma estudando pintura e Kenyon, um jovem escultor americano que está trabalhando em Roma.


Confrontados com a estátua do *Fauno de Praxiteles* no museu do Capitol, os quatro amigos ficam profundamente admirados com a semelhança entre a escultura de mármore



e Donatello. Na mitologia grega o fauno era uma criatura meio humana, meio animal, que promovia folguedos e danças nos bosques, especialmente durante a primavera. Na aparência externa parecia muito com um ser humano, exceto pelas orelhas peludas e pontiagudas e as patas de bode. O fauno é sempre apresentado como uma criatura feliz, e ele está geralmente tocando um instrumento musical, trazendo alegria e felicidade para aqueles que forem capazes de ouvir suas canções. No romance, Donatello é muito semelhante ao fauno e isso traz para seu comportamento uma certa qualidade pueril, apresentando-o como um menino tolo que está sempre tentando entreter seus amigos, trazendo alegria e felicidade para suas vidas, como o fauno original no mito grego.

Contudo, na situação apresentada por Hawthorne em *The Marble Faun*, não podemos aplicar apenas este aspecto leve do fauno ao personagem Donatello, como sugeriram seus amigos no museu. Donatello é muito parecido com o fauno descrito e isso traz a seu comportamento uma certa qualidade silvestre – ele é descrito como profundo admirador da natureza e gosta de passar horas passeando por bosques. No entanto, Donatello deve enfrentar seu lado obscuro através de sua jornada no romance de Hawthorne, revelando o aspecto sombrio desta criatura mitológica, que foi capaz de entreter, mas também para seduzir e matar, se necessário. O Fauno atua aqui como um símbolo perfeito do confronto entre *self* e sombra, instinto e razão, materialidade e imaginação. A revelação de sua sombra começa no preciso momento em que os quatro amigos estão nas cavernas subterrâneas de Roma no terceiro capítulo. O próprio Hawthorne afirma: "Foi ele a quem chamaram Donatello, cuja maravilhosa semelhança com o Fauno de Praxiteles é a chave da nossa narrativa." (HAWTHORNE, 2004, p.11). Como uma criatura solar, Donatello mostra uma profunda aversão a ambientes sombrios e que lembrem a morte, como na passagem


Eu odeio tudo isso! Gritou Donatello com energia peculiar. Caros amigos, vamos nos apressar de volta à bendita luz do dia! Desde o primeiro momento, Donatello mostrou pouca disposição para a expedição; pois, como a maioria dos italianos, e em especial de acordo com a lei de sua própria natureza simples e fisicamente feliz, este jovem tinha uma repugnância infinita por sepulturas e crânios, e para toda a infelicidade que a mente gótica adora associar à Ideia de morte. Ele estremeceu e olhou com medo, aproximando-se de Miriam, cuja atrativa influência o atraiu para aquela região sombria. (HAWTHORNE, 2004, p.13)



Donatello tem uma resistência em adentrar as sombras do mundo físico, o que podemos entender como uma metáfora de sua dificuldade em aceitar os seus próprios aspectos sombrios. Mas, como Jung nos lembra (1978), uma vez ignorada, a sombra vai eclodir nos momentos mais inoportunos, manifestando-se com força total, sobrepujando o *self*. Um dos temas mais explorado por Hawthorne em suas obras é a simbologia da queda do homem pelo pecado e pela mortalidade. Em *The marble faun* não é diferente, e, como na mítica queda de Adão, Donatello cairá em suas próprias sombras conduzido pelas mãos de jovem e bela mulher, Miriam, por quem Donatello devota um grande amor.

Na cena narrada, podemos ver claramente a aversão que Donatello tem pela escuridão profunda onde ele se encontra. No entanto, assim que ele percebe o desaparecimento de Miriam, ele se compromete dizendo: "Eu vou buscá-la, mesmo sendo escuridão sempre tão triste!" (HAWTHORNE, 2004 p. 14). E essa situação traz mais uma questão - o papel de Miriam na sedução e revelação da sombra de Donatello, desde a introdução de um terceiro personagem – o monge cappuchinho – irmão John - o homem misterioso que segue Miriam dentro e fora da caverna subterrânea onde começaram suas jornadas. Miriam traz uma vida cheia de mistérios e segredos, e, em certos momentos, ela tenta evitar a intromissão de Donatello em tais assuntos. Mas ele prometeu que ele a procuraria na mais profunda escuridão, e essa promessa é cumprida até o final – escuridão essa que conduzirá Donatello ao encontro não desejado com seu próprio aspecto sombrio.

A representação da mulher com um papel decisivo na queda ou salvação do homem é mais uma característica constante na obra de Hawthorne. O autor parece apresentar sempre dois extremos de mulheres em sua ficção – aqui representadas por Miriam e Hilda. Miriam é a mulher misteriosa, sombria, com um passado que precisa ser ocultado dos demais e com experiência na arte da sedução e da conquista. Seu contraponto é Hilda, uma mulher inocente, virgem, virtuosa e com uma excessiva fé religiosa que é manifestada em diversas passagens do romance. Contudo, ambas representam aspectos da salvação do homem, seja pela sua queda e oportunidade de redenção, como Miriam para Donatello, ou como aquela que vai trazer calor e compaixão, nutrindo de forma quase maternal, trazendo o homem para os desígnios de Deus, como Hilda para Kenyon. Fica claro pela narrativa e desfecho da obra que Hilda representa o padrão moral no qual Hawthorne acreditava e que aparece de forma transparente em seus contos e romances.




Donatello está apaixonado por Miriam, e esse sentimento o seduz para dentro da vida desta mulher. Ele tem sentimentos profundos e fortes que lhe permitem enfrentar o perigoso e diabólico inimigo de Miriam. No entanto, não sabemos o segredo que Miriam está escondendo de Donatello e seus amigos, e também não sabemos o tipo de relacionamento que ela tem com o homem que a persegue – o passado de Miriam é nebuloso e a mesma adverte Donatello que ele deve deixá-la pois se ele continuar próximo dela será levado à destruição. Na verdade, Donatello está envolvido em uma causa que ele não conhece inteiramente, e essa é a mesma situação que o lançará no abismo de sua própria sombra. Em outra passagem do romance, Donatello reafirma seu medo da escuridão, e podemos notar aqui uma excitação de um homem que está à beira de enfrentar sua própria sombra. É Donatello quem diz

Para dizer-lhe a verdade, querida signorina, respondeu o jovem italiano. Eu sou capaz de ter medo em casas antigas, sombrias e no escuro. Eu não amo cantos escuros ou sombrios, exceto que esteja em uma gruta, ou entre as espessas folhas verdes de um mandril, ou em algum canto da floresta, como conheço muitos no bairro da minha casa. Mesmo lá, se um raio de sol vagueado roubar espaço, a sombra é melhor para o seu brilho alegre. (HAWTHORNE, 2004, p.24)

Donatello teme a escuridão porque a escuridão vive dentro dele, embora ele não perceba isso, ele tem uma intuição que é revelada pelo seu pânico de lugares sombrios. Revelar esse lado obscuro da psique humana é um dos papéis fundamentais das artes e da literatura. Nietzsche costumava dizer que temos as artes para encarar a realidade, e porque não queremos ser massacrados pela realidade. Os sentidos de Donatello estão evitando sua sombra em um processo que corta sua própria sanidade. De acordo com Jung (1964), precisamos perceber e compreender a nossa sombra, a fim de manter o equilíbrio e cumprir o nosso processo de individuação. Em seu impulso de evitar o contato com seu lado sombrio, Donatello acaba suprimindo algo que se tornará mau ou diabólico, como sugere Marie-Louise von Franz,

Na verdade, o princípio de individuação está relacionado com o elemento diabólico na medida em que o último representa a separação do divino dentro da totalidade da natureza. Os aspectos diabólicos são os elementos destrutivos – os afetos, o impulso autônomo de poder e coisas semelhantes. Eles rompem a unidade da personalidade. (VON FRANZ, 1991, p.21)




A supressão é a palavra-chave para entender o que acontece com Donatello após o assassinato do estranho homem religioso que estava perseguindo Miriam. Donatello estava envolvido no mundo de Miriam de forma a despertar sua personalidade sombria no ponto culminante de matar o homem que era o vínculo perigoso com um passado que Miriam não queria lembrar. Na cena central e violenta, este homem é lançado de um precipício - um ato que permite a abertura da porta que bloqueava a sombra de Donatello, e, a partir desse ato, Donatello deixa de lado o seu aspecto silvestre, ingênuo e pueril. Donatello deixa de ser um fauno torna-se um homem.

Uma vez que a porta está aberta, não é possível para Donatello fechá-la. É neste momento que ele está mergulhado em seu lado obscuro e sombrio, o que faz com que o fauno brilhante se transforme em uma criatura obscura e triste, ao qual não é mais permitido dançar e espalhar alegria. A tensão entre o que Donatello pensou que ele era e o que ele se tornou o desconcerta de forma que ele não é capaz de viver a vida que ele teve, ou de ser uma mágica e brilhante criatura mitológica para seus amigos. Miriam tenta convencê-lo de que ele não fez nada de errado e que o homem merecia morrer, e que ele, então, não estava praticando nenhum ato maligno ao matar esse homem.

Deshumanizar a figura do homem religioso é a estratégia que Miriam usa para convencer seu amante de que eles não haviam feito mal. Desumanizar o inimigo, colocá-lo de lado, sair do mundo do homem e colocar-se em uma categoria superior é um esquema muito comum na história dos grandes genocídios e tem sido usado como uma desculpa para os piores atos humanos. Miriam tenta convencer Donatello de que seu ato não era mau, porque eles não mataram o mesmo, que o homem era o perverso, então ele merecia morrer. Miriam e Donatello demonizam este capuchinho para se sentir melhor sobre o terrível ato que eles haviam realizado.

No entanto, Donatello não está convencido, e seu contato direto com sua mais profunda escuridão modifica sua personalidade e dificulta o seu processo de individuação. A maneira como ele tem o acesso à sua sombra não é saudável, então o contato com sua parte perversa acaba por destruí-lo. O confronto com o mal que uma pessoa é capaz de realizar é uma experiência mortificante e destrutiva. A tensão entre o eu imaginário e o material, entre a sombra e o self, provou ser para Donatello, no episódio do assassinato do capuchinho, uma janela para sentimentos tristes, sombrios e mesmo violentos que sua



semelhança com a imagem pueril do fauno tentavam esconder. Ele é jogado no encontro indesejável com o pior lado que vive dentro dele. A sombra personifica tudo o que o sujeito se recusa a reconhecer sobre si mesmo e representa uma passagem apertada, uma porta estreita, cujo embate doloroso, ninguém é poupado.

No entanto, é tarde demais para ambos. O amantes não cumprirão o desejo inicial de amor e ternura. Donatello é destruído por sua própria fraqueza ao não aceitar seu lado sombrio. Ele não pode admitir sua fraqueza e sua capacidade de atos malignos - o assassinato do capuchinho. Seu lado brilhante e silvestre está agora escuro, sombrio e sujeito às suas lembranças sobre a tragédia que sua vida se tornou. Ele percebe que ele não é a pessoa que ele achava que era e a consciência de sua própria constituição o transforma em uma flor murcha. As serpentes da sombra acabaram devorando sua alma.

Referências bibliográficas

DURAND, Gilbert. *A Imaginação Simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

HAWTHORNE, Nathaniel. *The Marble Faun*. New York: Dover Edition, 2004.

JUNG, Carl. *Man and his Symbols*. London: Picador, 1978.

JUNG, Carl. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton: Princeton University Press, 1964.

MALRIEU, Philip. *A Construção do Imaginário*. Translated by Susana Sousa e Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

RUIZ, Castor Bartolomé. *Os paradoxos do imaginário*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.

VON FRAN, Marie-Louise. “A Percepção da Sombra nos sonhos”. In: ZWEIG, Connie, *Ao Encontro da Sombra – O Potencial Oculto do Lado Escuro da Natureza Humana*. São Paulo: Cultrix, 1991.

A INSURGÊNCIA DO PARADOXO JEKYLL-HYDE

Vinicius Lucas de Souza (UNESP – Araraquara)¹
Aparecido Donizete Rossi (UNESP – Araraquara)²

Resumo: O objetivo do presente texto é analisar o romance *O médico e o monstro* (*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886), de Robert Louis Stevenson, visualizando como o Paradoxo Jekyll-Hyde insurge, isto é, como a multiplicidade metamorfoseia o signo do duplo (*Doppelgänger*) na narrativa mencionada, indicando a insurgência de um tecido fragmentado, múltiplo em diversos aspectos, como corroboram as várias personas que emergem do corpo do outrora uno Dr. Jekyll e os documentos que se inserem nesse romance, formando uma estrutura de texto dentro de texto, *mise-en-abîme*.

Palavras-chave: O médico e o monstro; Robert Louis Stevenson; Duplo; Paradoxo Jekyll-Hyde.

Introdução


No primeiro momento de nossas pesquisas acerca do tema literário do duplo (*Doppelgänger*), o empreendimento da análise do romance *O médico e o monstro* (*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886), de Robert Louis Stevenson, iniciou-se da materialização do Complexo de William Wilson a partir do conto “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe; seu primórdio em “O homem da areia” (“Der Sandmann, 1816), de E. T. A. Hoffmann, e consequente revisitação no romance *O retrato de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, 1890; 1891), de Oscar Wilde. Faz-se importante notar que o termo “Complexo de William Wilson” já fora utilizado por Renata Soares Junqueira em sua pesquisa intitulada “O complexo de ‘William Wilson’: crise de consciência e perquirição de identidade no moderno teatro português”, mas o que aqui se propõe ressignifica o referido Complexo ao imbuí-lo com certas características que emergem especificamente da obra de Poe.

Nesse momento, os três pilares do Complexo referido emergiram:

[...] uma materialização de uma segunda entidade, que compartilharia traços físicos e detalhes da personalidade da personagem **original**; a existência do *Unheimliche*, o familiar e estranho convergindo para

¹ Graduado em Letras (Português/Inglês/Alemão) pela UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (2015), mestrando em Estudos Literários pela mesma universidade e bolsista CNPq de Mestrado. Contato: viniciuslucassouza@gmail.com.

² Doutor em Estudos Literários pela UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. É professor de literatura inglesa na UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, onde também atua no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários como professor efetivo, pesquisador e orientador. É líder do grupo de pesquisas (CNPq/UNESP) Vertentes do Fantástico na Literatura e membro do grupo de pesquisas (CNPq/UERJ) Estudos do Gótico. Contato: adrossi@fclar.unesp.br.



uma mesma personagem; e o espelho, auxiliador da manifestação do *Doppelgänger* (SOUZA; ROSSI, 2015, p. 9, grifo dos autores).

O Unheimliche aqui é entendido conforme definido por Sigmund Freud em “O ‘estranho’” (“Das Unheimliche”, 1919): “[...] aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (1996, p. 238).


Partindo do Complexo de William Wilson, nossa empreitada desembocou na revisão desse Complexo na narrativa de Stevenson em questão e como ela contribui para o tema do duplo. Nesse instante de nossas pesquisas, a análise caminhou para o que se denominou Paradoxo Jekyll-Hyde: o motivo do duplo no romance altera-se para um nível de multiplicidade, isto é, a ordem do dois não mais domina a filigrana do texto do médico e do monstro, mas há a insurgência de um tecido fragmentado, múltiplo em diversos aspectos. Assim, objetiva-se visualizar como o Paradoxo Jekyll-Hyde insurge de *O médico e o monstro*, transformando a ordem do *Doppelgänger*, do duplo ao múltiplo.

A insurgência do Paradoxo Jekyll-Hyde³

Em *O médico e o monstro*, a narrativa segue o mistério que cerca o respeitável Dr. Henry Jekyll e o infame assassino Mr. Edward Hyde. Somente nos dois últimos capítulos do romance é que a revelação do segredo ocorre: Jekyll desenvolveu uma fórmula química, fruto de sua pesquisa no campo da Medicina Transcendental, capaz de transformá-lo em Hyde. Contudo, a transformação enraiza-se no corpo do protagonista, ocorrendo aleatoriamente em vários momentos e forçando o emprego da mesma droga para retornar à fisicalidade do doutor.

Com essas idas e vindas do cientista e do assassino, um terceiro ser emerge: o hospedeiro das duas personagens, que se adapta física e mentalmente à personalidade que no momento está consciente. Em outras palavras, a droga não origina apenas Edward Hyde, mas sintetiza também o corpo do velho Jekyll (aparentemente *uno*) num envelope portador de dois seres que, diferentemente do previsto na tradição do duplo, não são opostos, mas sim complementares. O que se observa nesse *estranho caso* é a insurgência da fragmentação, não mais um caso exclusivamente de duplicação, e sim de

³ O presente texto é uma versão resumida de uma parte do artigo “O médico, o monstro e os outros”, publicado no número 3 da revista *Abusões*.



triplicação. O trio-protagonista sofreria as diversas mutações ocasionadas pela primeira alternância, variando de Jekyll a Hyde, de Hyde a Jekyll, ao ponto de sofrer uma conjunção. Isso se evidencia pela impossibilidade de afirmar que a confissão presente ao fim do romance seja de autoria de Henry Jekyll, ou de Edward Hyde ou ainda da *Criatura* (o hospedeiro), uma vez que, em vários instantes desse texto composto, a princípio, a seis mãos, o *eu* varia de personalidade:


Nasci no ano de 18..., numa família de grande fortuna, dotado de talentos consideráveis, com uma tendência natural para o trabalho, afeiçoado ao respeito dos meus concidadãos mais sábios e de melhor caráter, e deste modo, como é fácil supor, com todas as garantias de um futuro honrado e brilhante.

[...] Não pretendo descrever em detalhes as infâmias *das quais fui cúmplice* (porque mesmo agora é-me difícil admitir que as cometi eu mesmo); quero apenas indicar os avisos e os sucessivos passos com que meu castigo foi se aproximando aos poucos. *Tive um acidente* que mencionarei apenas de passagem, pois não trouxe outras consequências. Um ato de crueldade contra uma criança *atraiu sobre mim* a ira de um transeunte, um homem que reconheci, dias atrás, na pessoa de um parente seu [...].

[...] *Senti que teria* agora de escolher entre elas. Minhas duas naturezas tinham uma memória em comum, mas todas as outras faculdades eram compartilhadas entre elas de forma desigual.

[...] No dia seguinte, os jornais revelaram que o crime fora presenciado por uma testemunha, que a culpa de Hyde era conhecida por todos, e que a vítima era um homem público altamente considerado. Não tinha sido apenas um crime, mas uma trágica imprudência. Acho que fiquei contente em saber disto; alegrei-me de ter os meus melhores impulsos a salvo, protegidos pelo medo do cadafalso. *Jekyll era agora* minha cidadela de refúgio, porque *se Hyde entremostrasse* seu rosto por um só instante as mãos de todos os homens estavam prontas para agarrá-lo e fazer-lhe justiça (STEVENSON, 2011, p. 85; 92; 95; 98, grifo nosso).


Dessa forma, tais indícios textuais evidenciam que esse *eu* pluraliza-se pelas várias faces que se presentificam ao longo da escrita da confissão: em alguns momentos Henry Jekyll, focando na sua experiência existencial, está no controle da narração confessional — “Nasci no ano de 18..., numa família de grande fortuna, dotado de talentos consideráveis, com uma tendência natural para o trabalho [...]” —; noutros Edward Hyde toma a posse da caneta, lembrando seus atos transgressores — “Um ato de crueldade contra uma criança atraiu sobre mim a ira de um transeunte [...]” —; assim como se vê o descolamento do hospedeiro nesse jogo escritural — “Senti que teria



agora de escolher entre elas. Minhas duas naturezas tinham uma memória em comum, mas todas as outras faculdades eram compartilhadas entre elas de forma desigual” —, presenciando a consequência das ações de seus *outros* — “Jekyll era agora minha cidadela de refúgio, porque se Hyde entremostrasse seu rosto por um só instante as mãos de todos os homens estavam prontas para agarrá-lo e fazer-lhe justiça”.

Outro aspecto, evidência do fragmento, é o jogo de documentos. Tomando o cofre de John Utterson como o tabernáculo máximo dos papéis em questão, o advogado tem-no como o guardião de três posses: o testamento de Henry Jekyll, no qual o médico oficializa Edward Hyde como seu herdeiro; a suposta carta de Hyde, em que *sua assinatura* afirma sua fuga eminente e o envelope lacrado de Hastie Lanyon, contendo outro envelope, o qual comporta a narrativa do nono capítulo, em cujo conteúdo insere-se a carta de Jekyll, informando o lugar da gaveta e a ordem de mistura dos sais e substâncias. Com esse jogo de guardião e guardado, hospedeiro e hóspede, encaixe e desencaixe, *mise-en-abîme*, a fragmentação não mais é um indício, mas se realiza na superfície ou estrutura do texto. O duplo não mais impera como possibilidade, ele é transformado, uma vez que o jogo “cofre-documentos”, a partir de um processo metanarrativo, abre um leque de caminhos múltiplos. Sendo o cofre o arquivador do testamento de Jekyll — prova oficial da relação entre o cientista e o assassino —, da carta de Hyde — a afirmação de sua existência material, por meio da assinatura — e do duplo envelope de Lanyon — indiciando a inserção de um envelope dentro de outro, contendo o último a narrativa do olhar do outro sobre o segredo central, no seio da qual consta um outro texto —, esse item plasma o mesmo princípio que se alastrou pelo corpo que um dia dignara-se da ilusão da unidade.

O guardião desses três documentos, mais tarde, é confrontado por um outro conjunto de textos, novamente uma tripla combinação. Em “A última noite”, o oitavo episódio do fio narrativo, Utterson encontra, no escritório de Jekyll, três documentos: um novo testamento, passando as fortunas do cientista ao advogado; um bilhete, no qual Jekyll instrui Utterson a ler, primeiramente, a narrativa de Lanyon e, secundariamente, de acordo com a vontade do detetive, sua confissão, e um envelope lacrado em vários lugares contendo o relato final. Assim, com esses diversos textos, materializa-se, nos vários níveis da narrativa, uma convergência do metatexto (um texto no interior do



outro) com o fragmentário: um manto que inscreve em si a metatextualidade e a fragmentação; múltiplas centelhas que se lançam num labirinto abismal.


Em dado momento, relatando a Utterson, ao avistar Hyde, Poole confunde-o com Jekyll:

Ergueu os olhos quando me viu entrar, deu uma espécie de grito, e subiu as escadas correndo, trancando-se no escritório. Vi-o apenas durante um minuto, mas meu cabelo arrepiou-se todo. Senhor, se aquele era o meu patrão, por que motivo tinha uma *máscara* cobrindo o rosto? Se era meu patrão, por que guinchou como um rato, e fugiu de mim? Fui seu criado durante muito tempo. E agora... (STEVENSON, 2011, p. 64, grifo nosso).

Na visão do mordomo, enquanto manifestada a personalidade Hyde, uma máscara, assim percebida pelo olhar alheio, está pregada no rosto do famigerado assassino. Uma máscara é a representação de um rosto, mas não necessariamente encobre um rosto “real”, sendo esse objeto um símbolo de simulacro e simulação que não tem nenhum compromisso com a “realidade”. Logo, um fragmento a mais impregna-se no corpo do trio que, desse modo, passa a ser quádruplo: manifestado Hyde, seu rosto assume a forma de uma máscara, um artefato que oculta e substitui uma face talvez inexistente.


No que concerne à droga, na confissão, o(s) seu(s) autor(es) inicia(m) uma linha de pensamento que incita o fragmentar:

Naquela noite cheguei à encruzilhada fatal. Se tivesse empreendido a minha descoberta com espírito mais nobre, se tivesse me arriscado naquela experiência quando sob a influência de aspirações generosas ou piedosas, tudo poderia ter sido diferente, e, daquelas agonias tão intensas quanto as da morte e do nascimento, eu poderia ter emergido como um anjo, ao invés de um demônio. *A ação da droga não discriminava; não era em si diabólica nem divina; ela apenas arrombava as portas da prisão da minha vontade; e como os cativos de Filipos, aquele que estava mais pronto foi o primeiro a fugir.* Naquele momento minha virtude cochilava; minha maldade, mantida desperta pela minha ambição, estava alerta e pronta para aproveitar a ocasião; e a criatura que foi projetada foi Edward Hyde. Daí que, embora eu tivesse duas personalidades, bem como duas aparências, uma delas era totalmente maligna, e a outra era ainda o velho Henry Jekyll, aquele misto incongruente que eu já perdera as esperanças de mudar e aperfeiçoar. O movimento ocorrido, portanto, foi totalmente para o pior (STEVENSON, 2011, p. 90, grifo nosso).



Mais do que se decidir entre o bem e o mal, a *tintura* de Jekyll — “Eu já havia há muito tempo preparado a minha *tintura*” (STEVENSON, 2011, p. 88, grifo nosso) — manifesta-se da mesma forma que Jacques Derrida lê o *phármakon* no diálogo *Fedro*, de Platão, em seu livro *A farmácia de Platão* (“La pharmacie de Platon”, 1968): “O *phármakon* e a escritura são, pois, sempre uma questão de vida [e] de morte” (2005, p. 52). Mantendo-se na indecisão entre esses dois pólos, a substância de Jekyll não entra, nas suas palavras, numa valoração opositiva, já que ao invés do monstro luciferino, um ente celestial poderia emergir desse experimento. Assim, a droga, seja ela veneno ou remédio ou ambos, é *indecidível*: não há uma vereda escolhida, como no poema “O caminho recusado” (“The Road Not Taken”, 1916), de Robert Frost, mas somente a abertura das portas e então a eterna permanência na encruzilhada da existência, muito mais próxima ao que faz Emily Dickinson em “Nossa jornada avançara—” (“Our Journey Had Advanced—”, 1891). Os antípodas não se neutralizam e passam a assomar um ciclo interminável de hesitação, no qual extremos ou sínteses ausentam-se e somente há o(s) *entre(s)*: “Bem antes de ser dividido em violência oculta e saber justo, o elemento do *phármakon* é o lugar do combate entre a filosofia e seu outro. Elemento *nele mesmo*, se podemos ainda dizer, *indecidível*” (DERRIDA, 2005, p. 88, grifo do autor).

É esse elixir que possibilita a abertura do portal do cárcere volitivo e de lá a vinda de Edward Hyde. Note-se, no trecho do romance mencionado anteriormente, que ele seria o primeiro a sair — “[...] e como os cativos de Filipos, aquele que estava mais pronto foi o primeiro a fugir”. O que leva à(s) pergunta(s): se Hyde fora o primeiro a fugir e, por consequência, a ser materializado, o que mais existiria nesse repositório do *phármakon*? Quem são os espectros imaterializados ainda aprisionados? Estariam tais seres ainda presos? A poção somente arrombara tais portas, não pressupondo, pelo menos nas palavras confessionais desse relato, um lacre depois da saída de Hyde, pois o movimento que o liberou fora de ordem explosiva. Dessa forma, o *phármakon* jekylliano, arrombando o portão infernal das vontades, permitira que o teratológico se manifestasse na corporeidade de Jekyll, porém sem encerrar essas portas, possibilitando, como se reitera em vários elementos que se veio discutindo (o múltiplo e o fragmentário nos documentos, no corpo da quadratura, na linguagem escrita no relato confessional),



um alastramento brutal dessa multidão encarcerada que foge pelas frestas do texto-portal, fantasmas que viralizam e contaminam as várias instâncias dessa narrativa, estigmatizando suas vítimas com um rastro fragmentário múltiplice, inclusive o próprio corpo do qual se abjugou. Em termos mais (meta)físicos:

A magia da escritura [...] é, pois, aquela de um disfarce que dissimula a morte sob a aparência do vivo. O *phármakon* apresenta e abriga a morte. Ele dá boa figura ao cadáver, o mascara e disfarça. Perfuma-o com sua essência [...]. O *phármakon* designa também o perfume. Perfume sem essência, [...] droga sem substância. Ele transforma a ordem em enfeite, o cosmos em cosmético. A morte, a máscara, o disfarce, é a festa que subverte a ordem da cidade, tal como ela deveria ser regulada pelo dialético e pela ciência do ser.

[...] O esperma, a água, a tinta, a pintura, o tingimento perfumado: o *phármakon* penetra sempre como o líquido, ele se bebe, se absorve, se introduz no interior que ele marca, primeiramente, com a dureza do tipo, invadindo-o em seguida e inundando-o com seu remédio, sua beberagem, sua bebida, sua poção, seu veneno.

No líquido, os opostos passam mais facilmente um no outro. O líquido é o elemento do *phármakon*. E a água, pureza do líquido, se deixa o mais facilmente, o mais perigosamente, penetrar e depois se corromper pelo *phármakon*, com o qual se mistura e se compõe tão rapidamente (DERRIDA, 2005, p. 92; 102).

Nas cenas finais do referido capítulo oito, Poole e Utterson, ao arrombarem o escritório de Jekyll, encontram um ambiente em caos e um cadáver. Neste momento, o corpo quádruplo estava configurado como Edward Hyde, e um objeto intrigante completa a ambientação:

Em seguida, no curso do seu exame, os dois se aproximaram do grande espelho, que contemplaram com involuntário horror. *Mas o espelho, que era montado sobre gonzos de modo a girar verticalmente sobre si próprio, estava apontando para o teto, mostrando nada mais do que o brilho rosado das chamas bruxuleando no teto, as mil cintilações criadas pelo fogo ao longo dos armários envidraçados, e os seus próprios rostos, pálidos e temerosos, debruçando-se para olhar.*

— Este espelho deve ter visto algumas coisas estranhas, senhor — sussurrou Poole.


— E com certeza nenhuma mais estranha do que ele próprio — respondeu o advogado no mesmo tom. — Senão vejamos, por que motivo Jekyll... — ele se interrompeu com um sobressalto ao dizer esta palavra, mas logo se recompôs desta fraqueza — ... para que Jekyll precisaria dele aqui?

— Bem observado — disse Poole (STEVENSON, 2011, p. 71, grifo nosso).

O que se vê aqui é a máxima potência da fragmentação. O espelho em questão, materializando em sua grande corporeidade as imagens de Utterson, Poole, das chamas e do cadáver, devido a uma inclinação, reflete esse imaginário nos vidros dos armários presentes no local, criando infinitas reflexões de reflexões. A luz, provinda das chamas e múltipla em si, já que espectro lumínico que agrupa o *continuum* das cores do arco-íris, lança-se ao objeto catóptrico, contribuindo na disseminação da multiplicidade ao longo do gabinete, a qual é exacerbada pelos vidros dos armários e pela quadratura representacional (Jekyll, Hyde, hospedeiro, máscara) sucumbida. A pura fragmentação, o *só-refletir*, rompe as barreiras da realidade factual e abre suas asas para sua *performance* suprema. A fragmentação do múltiplo pelo espelho, contaminado pelo fragmentário e transmissor dele, transcende o terceiro elemento do Complexo de William Wilson: o espelho não mais é responsável pela reflexão de um par, mas por pares de pares *ad infinitum*, *ad absurdum*, subvertendo e corrompendo o império da duplicidade.

Ademais, no momento da escrita de sua confissão, é mencionado que a já quadratura representacional está diante do espelho referido previamente: “Não havia espelho no aposento, naquela época; este que agora está diante de mim enquanto escrevo foi trazido para cá bem depois, com o propósito de acompanhar estas transformações” (STEVENSON, 2011, p. 88). Do autor à página, da página ao espelho — novamente se dá a reduplicação de uma relação quádrupla, agora por meio da reflexão da escritura confessional. Nesse caso, uma autoficcionalização, a ficcionalização da quadratura por ela mesma, é virtualizada, um ficcionalizar de si no interior de um universo especular, a dimensão da catoptridade.

Com essas cenas e com o que se apresentou até aqui, a insurgência de um só-paradoxo, ou um paradoxo de paradoxos, é iminente: o que ora denominamos “Paradoxo Jekyll-Hyde” insurge e, dimanante disso, consome a dupla existência, o duplo caso, o trio e o quádruplo. O Complexo de William Wilson é revisado, inovado e ampliado exponencialmente, com uma carga significativa colossal. O *Doppelgänger* perde suas forças e dá lugar ao puro fluxo da fragmentação. Somente o refletir da reflexão manifesta-se, apontando que não há um primeiro eu e um segundo eu, mas uma



proliferação incontrolável, uma disseminação contaminadora, de *eus* que, em seu conjunto, não compõem um *nós* ou um *eles*, não compõem conjuntos harmônicos de sujeitos ou objetos, de modo que o reflexo independe daquilo que é refletido, o reflexo ganha independência em relação ao refletido, apontando para um *só-fragmento* que é também um *só-fragmentar*. Como a quadratura-autor relata, “Outros me seguirão, outros irão me ultrapassar nesse caminho; e eu arrisco a suposição de que o homem acabará sendo reconhecido como uma assembleia de inquilinos múltiplos, incongruentes e autônomos” (STEVENSON, 2011, p. 86). Com tal afirmação presente na textualidade de *O médico e o monstro*, temos, além da morte do duplo ou sua transmutação em múltiplo, a ascensão da Era do Fragmento, a era do simulacro e da simulação, ou a própria contemporaneidade, adiantada em quase cem anos em relação aos pós-estruturalistas e às teorizações de Jean Baudrillard.


A obra máxima de Stevenson pode ser considerada, portanto, para além de uma manifestação tardia do Romantismo na literatura inglesa e de um marco na tradição da literatura gótica ocidental, um dos textos fundadores dos paradoxos da pós-modernidade, um dos textos fundadores da contemporaneidade. Talvez essa sua capacidade de disseminar alteridades aterrorizantes, teratologias incontroláveis, seja uma das razões pelas quais *O médico e o monstro* continua se constituindo como o outro da ficção contemporânea, desdobrando-se atualmente em infinitas adaptações, referências, reinscrições, releituras, que abrangem suportes tão variados como o cinema, o teatro e as séries de televisão.

Referências

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. 3. ed. rev. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FREUD, Sigmund. O ‘estranho’. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XVII, p. 233-273.

SOUZA, Vinicius Lucas de; ROSSI, Aparecido Donizete. A emergência do Complexo de William Wilson. *Vocábulo*, Ribeirão Preto, n. IX, 2015, p. 1-19. Disponível em:



<http://www.baraodemaui.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/nono/7_vinicius_volume_IX.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2017.

STEVENSON, Robert Louis. *O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. São Paulo: Hedra, 2011.

PROUST REDESCOBERTO

Pedro Alegre (UFRJ)¹

Resumo: O olhar do narrador proustiano, longe de remeter a uma marca de estilo, ao se debruçar obsessivamente sobre os detalhes tanto dos objetos como das situações, sinaliza uma forma com a qual a escrita literária, especificamente na forma do romance, soube construir o testemunho das coisas perdidas. Em busca do tempo perdido é a obra na qual Proust empreendeu a mais ambiciosa tarefa: a de apropriar, numa obra impossível, uma determinada verdade – somente encontrada como verdade no tempo. Contudo, sua linguagem é constituída por uma forma que restitui em si mesma a natureza do tempo e da história. Nesse sentido, este trabalho gostaria de sugerir que o olhar do narrador proustiano pode ser pensado como aquele que se constrói sob a forma particular do fetiche. Como parte de uma pesquisa sobre a narrativa proustiana, trata-se de elaborar, inicialmente, as possibilidades abertas sobre o fetichismo como também um procedimento literário.

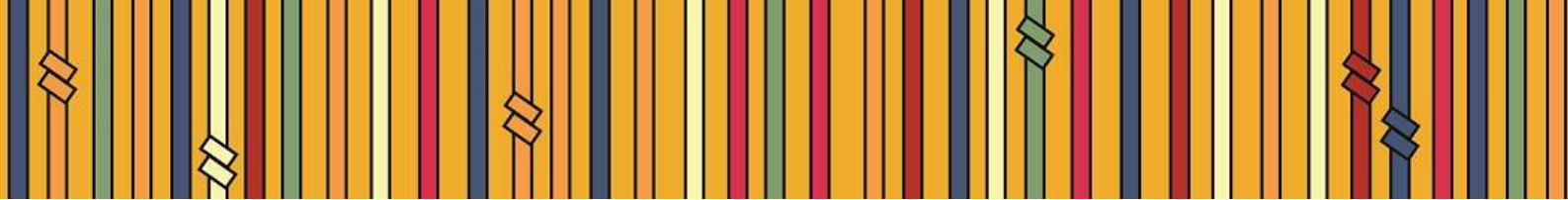
Palavras-chave: Marcel Proust; Fetichismo; Narrativa moderna.

Uma imagem (ou um objeto), ao nos dar a ver, sempre se apresenta dotada de um vazio. O que nos levaria a imaginar toda relação com uma imagem, diante de um sujeito, como algo inteiramente conflitual, como pensou Lacan (1995) a relação de objeto, pois que estamos a nos encontrar com algo desde sempre perdido². Existe, portanto, certa distância fundamental com relação à imagem que vemos, porque, nela, existe algo que falta e que a funda necessariamente como algo vacante, na mesma medida em que se apresenta concreta, real. A respeito disso, Georges Didi-Huberman (2010) acrescenta uma perspectiva importante, quando tratamos de uma imagem que vemos. Pois, segundo ele, nesse vazio que nos distancia da imagem, na medida em que a vemos, algo sempre retribui de volta – também nos olha. É dentro da dialética que contém essa relação objetual com as imagens (a imagem que vemos nos olha) que podemos pensar, como pensou Didi-Huberman, a “ineluctável modalidade do visível” (JOYCE, 1967, p. 41), de que fala Joyce, e configurar, assim, toda relação de objeto, como pretendeu Lacan, ao seguir os passos de Freud. É dentro dessa relação fundamental que se descortina para nós a trama quase mágica da narrativa proustiana. Somente nela, por ela, podemos atravessar os elementos que estruturam sua *Busca do tempo perdido*.

Algo bastante comentado, e ainda não totalmente resolvido, percorre as páginas de Proust, de maneira quase obsessiva, e faz delas todo o seu mistério. Trata-se

¹ Doutorando em Teoria Literária (UFRJ). Contato: pedroalegre@globocom.com.

² Lacan observa que, desde Freud, isto pauta toda a nossa relação objetual, com uma imagem ou uma coisa. “Existe aí uma distância fundamental, introduzida pelo elemento essencialmente conflitual incluído em toda busca do objeto”. Lacan, Jacques. A relação de objeto. Rio de Janeiro: Zahar, 1995, p. 13.



efetivamente da forma pela qual o narrador da *Recherche* apreende e se detém minuciosamente diante de certas imagens ou objetos que o assaltam. É um lugar-comum a respeito do seu estilo ondulante, composto por frases que se proliferam ou por descrições obstinadas de coisas ínfimas. É a atenção maníaca aos detalhes que, como numa espessura do olhar, mantém sua narrativa nesse mergulho enfeitado sobre o qual tanto se comenta e escreve.

Em *O caminho de Swan*, primeiro volume da série, é notável o procedimento do narrador, que se perde na descrição e fascínio das coisas mínimas ou de uma imagem, ao relatar sobre os dois caminhos que compõem sua lembrança e formação em Combray, o lado de Méséglise e o lado de Guermites. Foi no primeiro que ele presenciou – atônito – uma cena de uma relação homossexual entre duas mulheres, que iria se abater em sua interioridade profundamente e, mais tarde, em *Sodoma e Gomorra*, encontrar repercussão em outro episódio com Albertine. A sexualidade misturada a um sadismo proibido na relação das duas meninas o leva a descrever essa cena extensamente, do ponto de vista do *voyeur*. E o impacto sombrio dessa cena, cheia de “profanações rituais” e “reposos litúrgicos” (PROUST, 1987, p.160), leva-o a narrar durante páginas esse episódio que “devia desempenhar importante papel em minha vida” (PROUST, 1987, p. 157). No lado de Guermites, o narrador se detém na vegetação das margens do rio Vivonne, por onde fazia seus passeios. Sua atenção às plantas e flores, que percorre inúmeras páginas, chama a atenção do leitor pela minúcia e pelo espaço que ocupa. Essa passagem, como tantas, é reveladora. Não apenas porque, no curso do rio, era repleto de “ninfeias e suas grandes árvores, e tantas e tão belas tardes de verão”(PROUST, 1987, p. 169), mas, sobretudo, porque estava ali “o passado quase confundido com a terra” (PROUST, 1987, p. 165). O narrador apresenta-se como um botânico excêntrico e seu inventário vai ao infinito: “além, as flores, mais numerosas, eram mais pálidas, menos lisas, mais granulosas, mais crespas e dispostas ao acaso em meadas tão graciosas que se julgava estar vendo irem à deriva, como após o melancólico esfolhamento de uma festa galante, rosa de espumas em guirlandas desfeitas”(PROUST, 1987, p. 167). Outro momento acontece na descrição dos vitrais das igrejas de Combray, os quais “eram todos tão antigos que se via aqui e ali sua velhice argentada fulgurar dentre a poeira dos séculos e patentear, brilhante e gasta até o fio, a trama da sua suave tapeçaria” (PROUST, 1987, p. 63). Ao andar pelos lugares, o

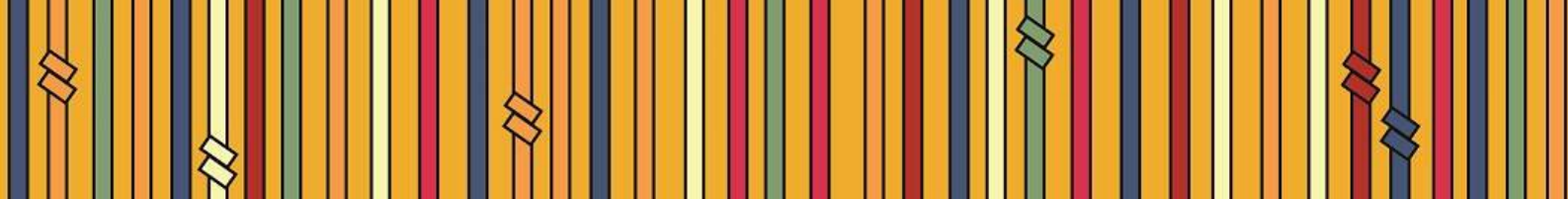
narrador parece sofrer de um encanto pelo que relata, e isso absorve sua narrativa na imagem da igreja:

E por causa dos quais eu avançava pela igreja, quando nos dirigíamos a nossos lugares, como um vale visitado pelas fadas, onde o campônio se maravilha de ver em um rochedo, em uma árvore, em um pântano o rastro impalpável de sua passagem sobrenatural; tudo aquilo fazia da igreja, para mim, alguma coisa de inteiramente diverso do resto da cidade: um edifício que ocupava, por assim dizer, um espaço de quatro dimensões – a quarta era a do Tempo – e impelia através dos séculos sua nave que, de abóboda em abóboda, de capela em capela parecia vencer e transpor não simplesmente alguns metros, mas épocas sucessivas de onde saía triunfante. (PROUST, 1987, p. 64)

Toda a *Recherche* é, do primeiro ao último volume, conduzida pelas penetrações extensas do narrador diante de objetos, pessoas ou palavras que faziam, “em *uma imagem*, essa beleza explodir e vir até mim” (PROUST, 2006, p. 97). O mesmo acontece quando o herói encontra, pela primeira vez, ainda em Combray, a condessa de Guermantes, cujo nome desde sempre o fascinou. Outro exemplo está no segundo volume, *À sombra das raparigas em flor*, quando o narrador se encontra na casa de Swan e, à sua espera, arrebatava-se, na medida em que se sente atraído, pelos objetos do interior da casa. “Eu imprimia com o olhar – enquanto esperava sozinho – sobre o tapete, as cadeiras, os aparadores, os biombos, os quadros, a ideia gravada em mim de que sra. Swan, ou o seu marido, ou Gilberte iriam entrar” (PROUST, 2006, p. 146). Era como se a vida daquela família para a qual se sentia impelido, pelo amor a Gilberte, estivesse “no lugar dos móveis, na espessura dos tapetes, na orientação das janelas” (PROUST, 2006, p. 147). Como se, na materialidade das coisas, estivessem guardadas outras, mais sutis e invisíveis³. Tudo conduz o olhar para as coisas pequenas, “especialmente seus fetiches” (PROUST, 2006, p. 145).

Na descrição das roupas de Odete, isso é ainda mais evidente e articula a dimensão da relação de objeto com a qual gostaríamos de dar prosseguimento à leitura da obra de Proust, na tese articulada neste anteprojeto. Na imagem de Odete, tudo o que a envolve é capturado pelo olhar do narrador – as “porcelanas de Saxe”, os “quimonos japoneses”, “as sedas claras e espumantes dos penhoares de Watteau”, sua “echarpe oriental azul e rosa”, “as linhas verticais das franjas e curvas de renda volante” etc; em suma, uma

³ “Pois não era a beleza intrínseca das coisas que tornava miraculoso para mim estar no gabinete de Swan, era a aderência a essas coisas – que poderiam ser as mais feias do mundo”. PROUST, M. op. cit., p. 112.

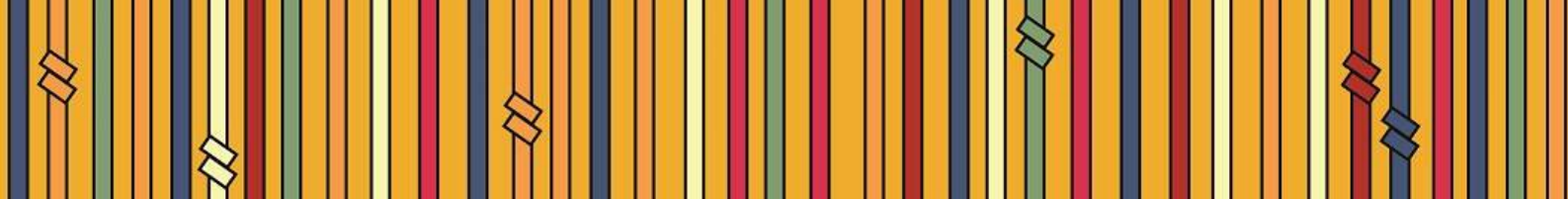


infinidade de detalhes que lhe dava “a aparência de uma coisa composta por díspares e diferentes peças sem individualidade que as unisse”(PROUST, 2006, p. 238), porque “já não estavam em moda, [e] era obliquamente atravessada por uma ampla faixa com calados de renda negra, que trazia à memória os volantes de antigamente” (PROUST, 2006, p. 238). O modo de vestir de Odete, que abolia certas regras do estilo numa mistura superposta de formas, compunha uma imagem, a partir de cada um desses objetos, muito surpreendente, que traz à superfície a natureza do olhar do narrador. Pois, na sua vestimenta, “via-se perfeitamente que não se vestia tão só para a comodidade ou adorno do corpo; ia envolta nos seus atavios como um aparato fino e espiritual de uma civilização” (PROUST, 2006, p. 238).

Outros inumeráveis exemplos estão contidos nos sete volumes da obra. Para nós, cabe ressaltar a natureza do narrador proustiano com essas imagens-objeto (para usar uma expressão de Didi-Huberman), que, como parece, parte dos mínimos detalhes para uma monumental escavação do tempo e da história⁴. Isto é, não é apenas uma metáfora, aquilo que assinala um objeto, tampouco é um objeto somente. Nesse limiar, Proust constrói a estrutura da sua obra como uma reformulação de nossa relação com as coisas. Algo muito semelhante é visto – muito antes, porém não com a mesma implicação – em Balzac. Ao descrever uma casa de província, em *Eugénie Grandet*, com sua melancólica aparência de ruína, essa casa comum entre tantas, banal até (como os objetos proustianos), Balzac arremata dizendo que “toda a história da França está ali” (BALZAC, 2009, p.36). Trata-se de perguntar, afinal, o que podemos concluir desse tipo de operação literária.

Sobre essa questão fundamental, Jacques Rancière fornece-nos um comentário preciso, do qual poderemos tirar maiores conclusões. “Ora”, ele escreve, “em sua ampla generalidade, essas figuras servem para provar isto: existe sentido no que parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódino” (RANCIÈRE, 2009, p. 10). Poderíamos levar adiante dizendo: existe, naquilo que vemos, embora sem importância, uma profunda estrutura temporal e histórica, de fundo social – e isto nos fere, como que nos chama com seu olhar invertido sobre nós.

⁴ “O que a terra cobriu, já não está sobre ela, mas debaixo; não basta uma excursão para visitar a cidade morta, é preciso fazer escavações”. PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007, p. 100.



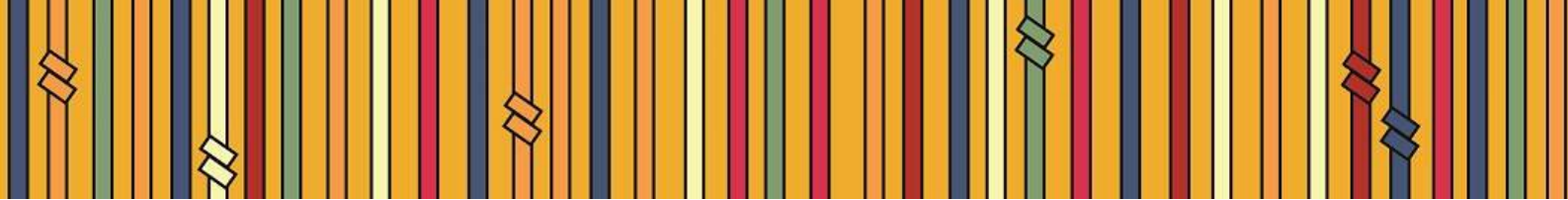
É a partir do não-pensamento contido nas coisas e nas obras de arte que Rancière procura identificar um inconsciente estético. Dentro de uma estética, a obra de arte estaria perfeitamente em ruptura com o paradigma hierárquico que organizava o regime representativo. O que Balzac pôde fazer, no século XIX, diz respeito a uma nova configuração da maneira como pensamos a obra de arte ou, mais precisamente, do próprio pensamento contido na arte. Se um romancista retira de pequenos detalhes a estrutura social de sua época, estamos, de fato, diante de um novo regime artístico e, principalmente (o que para nós é mais importante), de uma nova relação com objetos e coisas. Nesse sentido, Rancière escreve:

O artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. Ele recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significante. Na topografia de um lugar ou na fisionomia de uma fachada, na forma ou no desgaste de uma vestimenta, no caos de uma exposição de mercadorias ou de detritos, ele reconhece os elementos de uma mitologia. E, nas figuras dessa mitologia, ele dá a conhecer a história verdadeira de uma sociedade, de um tempo, de uma coletividade; faz pressentir o destino de um indivíduo ou de um povo. (RANCIÈRE, 2009, p. 36)

Para Rancière, o poeta moderno é um geólogo ou arqueólogo que caminha pelo labirinto do mundo social e de suas imagens-objeto. Não é por acaso que encontramos, em Proust, diversas metáforas do fazer literário que vão a esse encontro. Todas as imagens, para ele, são “como o rastro de um fóssil” (PROUST, 1987, p. 65). Cabe ainda enfatizar que Proust não apenas exemplifica uma estrutura da obra de arte tal como vigora em nossa época. Se assim fosse, esse aspecto de sua obra seria secundário e não, como é o caso, um princípio estruturante que caracteriza seu romance. O aspecto do narrador, hipnotizado pelos objetos, parece-nos revelar toda a espessura do olhar proustiano. Nele, encontramos um ponto nodal no qual, segundo acreditamos, seria possível reorganizar a leitura tradicional da *Recherche*.

Todos os exemplos aqui apresentados apenas nos iniciam dentro da questão principal. Importante questão, pois toda a tentativa de apreender os objetos parece acarretar, obliquamente, um processo de acumulação no espírito do narrador⁵, a partir do

⁵ “E assim, iam se acumulando em meu espírito (como em meu quarto as flores que colheira durante o passeio ou os objetos que ganhara de presente) uma pedra onde brincava um reflexo, um telhado, um som de sino, um cheiro de folhas, imagens inúmeras e diversas debaixo das quais há muito tempo faz morta a pressentida realidade”. *No caminho de Swan*, p. 176.



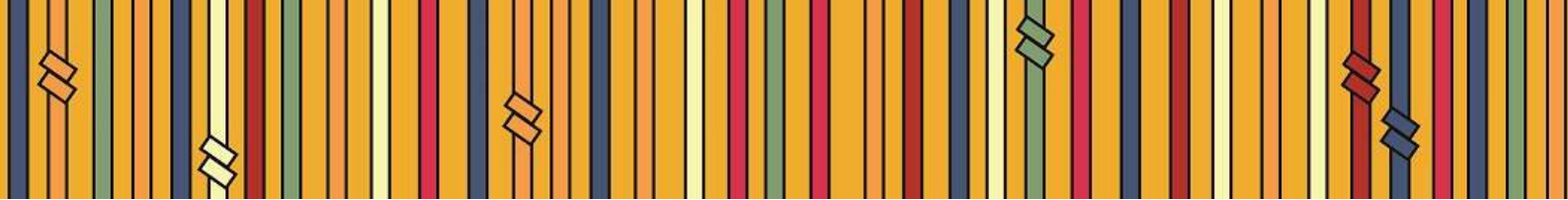
qual ele forma seu espólio e vestígios dos quais, não a memória, mas o esquecimento é o guardião. Todos os objetos proustianos estão envoltos de um halo quase sagrado, embebidos de tempo e memória, e portanto, perda e melancolia. Uma expressão curiosa, no célebre ensaio de Beckett sobre Proust, embora sem relevância em seu texto, assumirá, para nós, a maior importância. Ele enumera os diversos momentos em que a memória involuntária aparece na *Recherche* e, dessas imagens da recordação, constrói uma “lista de fetiches” (BECKETT, 2003, p. 36)⁶. O caráter onírico do relato memorialista, sua construção inebriante da linguagem, o espólio de imagens, os vestígios impactantes dos objetos, a aparição mágica da memória involuntária, tudo isso – acreditamos – se encerra na possibilidade de uma forma do fetiche.

O fetiche, como forma modelo, revela uma operação sofisticada no início da indagação psicanalista. Em geral, Freud (1977) comenta que o fetiche é atribuído ao objeto que foi visto, pelo menino, na última vez em que a mulher ainda podia ser imaginada com um pênis. Trata-se de uma cristalização do instante em algo que – não por sua materialidade, mas por sua negatividade que remete a uma presença ausente, fantasmagórica – tornou-se objeto de extremo gozo. Sob esse ponto de vista, escreve Agamben, “o fetiche leva-nos ao confronto com o paradoxo de um objeto inapreensível que satisfaz uma necessidade humana precisamente através do seu ser tal” (AGAMBEN, 2007, p.61). Existe, na forma da mercadoria e do fetiche, a mesma pulsão do desejo e negatividade que transforma, no primeiro, a vida social do homem e, no segundo, sua experiência sexual.

A partir do modelo da mercadoria, somos lançados no feitiço que consiste em uma linguagem cifrada (pensamento não-pensado), cujo idioma nada esconde ou revela, mas apenas insiste em impor sua presença ausente. Pode-se até arriscar dizer que, nessa linguagem, é o nada⁷ que se apresenta na sua ausência. “Símbolo de algo”, escreveu Agamben sobre o pênis materno do fetichista, “e, contemporaneamente, símbolo de sua ausência”(AGAMBEN, 2007, p. 60).

⁶ BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 36. O poeta brasileiro Jorge de Lima, no ensaio “Proust”, teria mesma intuição ao chamar o escritor francês de “fetichista da evocação”. LIMA, Jorge de. In: *Dois ensaios*. Alagoas: Edições da Casa Ramalho, 1929.

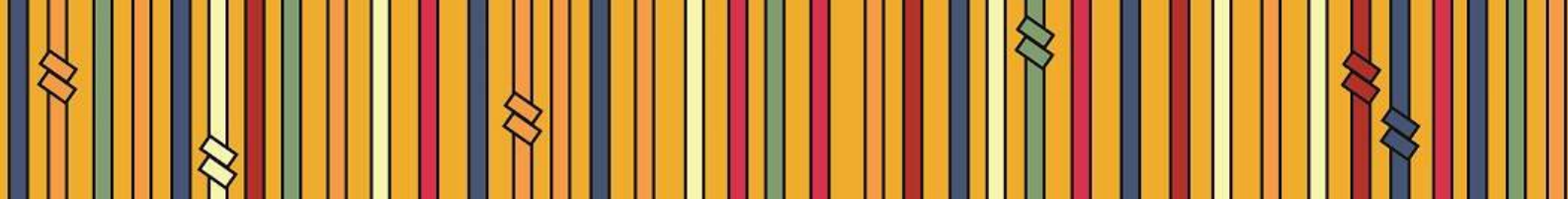
⁷ Podemos interpretar esse nada, em Lacan, como o furo, “um abismo na realidade” com a qual se define a relação de objeto. Depois, ele dirá: “porque é símbolo, não apenas ela pode, mas deve ser este nada”. LACAN, Jacques. *A relação de objeto*, p. 22 e p. 157. Ao que Proust escreverá: “através de todas essas vãs tentativas em que encontramos o nada, subsiste algo sólido, e é o que se buscava”. PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes*, p. 420.



O que a forma do fetiche nos ensina é que, na experiência com a realidade dos objetos, é possível guardar na mente duas mensagens contraditórias. Há e não há o pênis materno, a mercadoria é e não é sua própria materialidade enquanto valor. O que é amado no objeto está, como formulou Lacan, em algo mais além. Para ele, o que fundamenta a operação fetichista é a relação de interposição de algo que é a base das relações humanas, a saber, o véu, a cortina, a partir da qual estabelecemos nossa experiência com o real. “A cortina”, escreve Lacan, “é o ídolo da ausência” (LACAN, 1995, p.157)⁸. O fetiche aparece como uma forma basilar da relação do homem com o mundo que, em nossa época, assumiu as relações com as coisas um modo definitivo, a partir do mundo das mercadorias. Essa forma é uma perfeita ambiguidade, que nega e afirma, ao mesmo tempo, uma realidade. Esta relação, como nos conduz Lacan, tende a se realizar numa imagem cheia de conflitos. Pois, é o véu sobre o objeto que o abre no nada de sua ausência e aquilo que está “mais além”, como falta do objeto, concretize-se. O fetiche é uma idealização, uma projeção, uma imagem dialética que se fixa na realidade para desconfigurar suas possíveis contradições, de modo a poder apreender a falta que constitui toda relação de objeto. O fetichista, portanto, quer, como pensou Agamben (2007), apreender o inapreensível, pois aquilo que se apresenta como projeção (o pênis materno, por exemplo) é justamente o que lhe falta e o que se pretende apropriar.

A busca por um objeto é sempre a busca por um objeto perdido. Trata-se de uma “dolorosa dialética do objeto, ao mesmo tempo ali e nunca ali” (LACAN, 1995, p. 186). O que nos leva a pensar que o fetichista é um melancólico assim como o alegorista de que nos falou Benjamin (1984). Se Proust for um fetichista, a dor de suas páginas, entre o passado e o futuro consumado, nos levaria a pensar, novamente, sobre o sentido de todos os seus paraísos serem – como são – para sempre perdidos. A sua busca é, como para o fetichista, apreender aquilo que desde sempre nos falta. Deve existir alguma ligação entre a forma do fetiche, para além de uma relação singular com o objeto, e a estrutura do passado que se quer rememorar, isto é, possuir novamente. Todo o problema do fetiche está encerrado na questão da posse. A melancolia de nunca possuir e a maneira singular de possuir uma ausência é toda a dialética que o modelo do fetiche nos oferece como operador interpretativo e forma constitutiva da interpretação.

⁸ “A cortina assume seu valor, seu ser e sua consistência justamente por ser aquilo sobre o que se projeta e se imagina a ausência”. LACAN, Jacques. *A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995, p. 157.



Com isso, este estudo procura seguir os passos deixados por Walter Benjamin, para quem a obra proustiana não é apenas um influxo estimulante, mas também um operador dialético de seu pensamento. O próprio Benjamin, nos esboços à sua teoria sobre o conceito de história, elabora a imagem de um “olhar primordial sobre os começos” (BENJAMIN, 2013, p. 192). Este é o olhar do narrador proustiano. Não um olhar sobre os começos primordiais, que nos remete a um recuo ao passado genético, mas um olhar original, que reconhece, no presente, as marcas insistentes do passado que não cessam de nos olhar. Este seria, para Benjamin, a “quinta-essência do conhecimento histórico”. Daí que, para nós, o olhar de Proust para as coisas produz uma verdadeira dialética das imagens da história. Só pensaremos a noção de fetiche nesses termos.

Talvez seja possível desdobrar maiores consequências a respeito da possibilidade de pensar o narrador proustiano como fetichista. Este trabalho é parte inicial de uma pesquisa acerca dessa possibilidade, ainda a ser pensada. Não se trata, contudo, de reduzir o texto proustiano à noção de fetiche, mas apenas compreender o fetichismo, sendo um procedimento literário, como uma maneira de revolver a escrita de Proust, redescobri-lo ainda mais uma vez. Assim, olhar novamente a obra proustiana como forma acabada do fetiche exige fundamentar a noção específica do fetichismo como operação literária, uma vez que nos campos da teoria social e da psicanálise esse termo já possui um conceito vastamente elaborado. A descoberta do mundo perdido de Proust na estrutura da memória pode estar intimamente ligada ao mundo moderno das mercadorias. E redescobrir Proust é fazer o retorno à linguagem capaz de erguer a forma acabada desse mundo.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Belo Horizonte, EdUFMG: 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FREUD, Sigmund. “O fetichismo” (1927) In: *Um estudo autobiográfico, Inibição, Sintoma e Angústia, Análise Leiga e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- LACAN, Jacques. *Seminário 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1995.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swan*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- _____. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 2006.
- _____. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

O TEMPO, A MORTE, A ARTE E O BELO EM GAUTIER E EM PROUST: A BUSCA DA ETERNIDADE ATRAVÉS DA OBRA LITERÁRIA

Sabrina Baltor de Oliveira (UERJ)¹

Resumo: Todo artista ao produzir quadros, esculturas, músicas, filmes, romances, poesias, de uma certa forma, procura eternizar a si mesmo e a sua sociedade. No entanto, na vasta obra poética e ficcional de Gautier e na magistral obra *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, sobretudo em seu último volume, *O Tempo redescoberto*, esse objetivo se torna uma obsessão, um tema repetido inúmeras vezes, o ponto central destas duas estéticas. Obras díspares, mas reflexões acerca da Arte em comum, desejamos mostrar neste estudo comparativo como Gautier e Proust buscam superar a morte e o tempo através de seus escritos.

Palavras-chave: Théophile Gautier; Marcel Proust; Estética; Tempo e Morte

A permanência, a eternidade, a vitória sobre o tempo inexorável, que desgasta, que destrói, que pulveriza e que conduz todo ser em direção à inevitável morte, são possíveis apenas através da arte. O único receptáculo de tempo puro, o instrumento singular capaz de guardar o passado fresco, vivo e com ele toda uma sociedade que, sem o seu auxílio, se perderia para sempre, é a verdadeira e original obra artística.

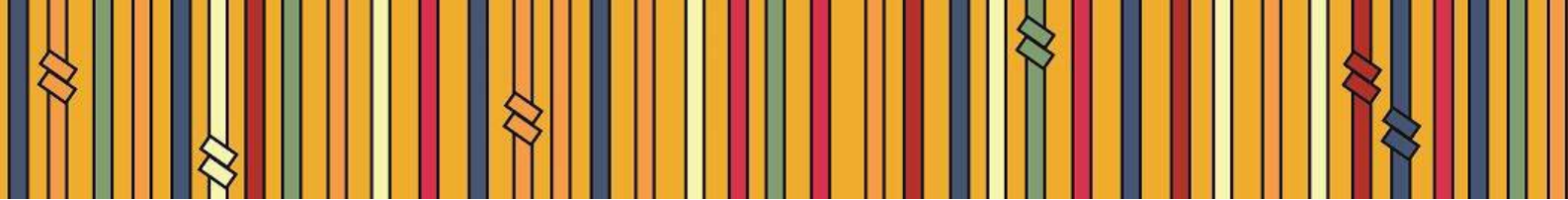
Durante toda a história literária, encontramos diversos exemplos dessa convicção da possibilidade de escapar da morte, ou pior, do total esquecimento através da produção estética, seja ela literária, pictórica ou escultural. Em *As mil e uma noites*, narrar é condição imprescindível para viver. Xerazade apenas não enfrenta a morte ao raiar do dia, como todas as outras noivas do sultão Xariar, porque ela conta histórias. O fim da narrativa representaria o seu próprio fim. Contar, criar sentido, encantar para permanecer vivo. Eis o grande símbolo deixado por uma obra basilar e universal como *As mil e uma noites*.

Talvez não seja mera coincidência o fascínio exercido por esta grande obra oriental, traduzida pela primeira vez, no Ocidente, em francês, por Antoine Galland, no início do século XVIII, em dois grandes autores da literatura francesa: Théophile Gautier e Marcel Proust.

É possível encontrar inúmeras referências às *Mil e uma noites* tanto na grande e lapidar obra proustiana, *Em busca do tempo perdido*, quanto em toda a obra ficcional de Théophile Gautier, sobretudo em um conto fantástico cuja homenagem já é evidente em seu título: *A milésima segunda noite*.

A relação entre o tempo, a morte, o belo e a arte é uma obsessão para Théophile

¹ Sabrina Baltor de Oliveira é professora adjunto da UERJ. E-mail: sabrinabaltor@gmail.com



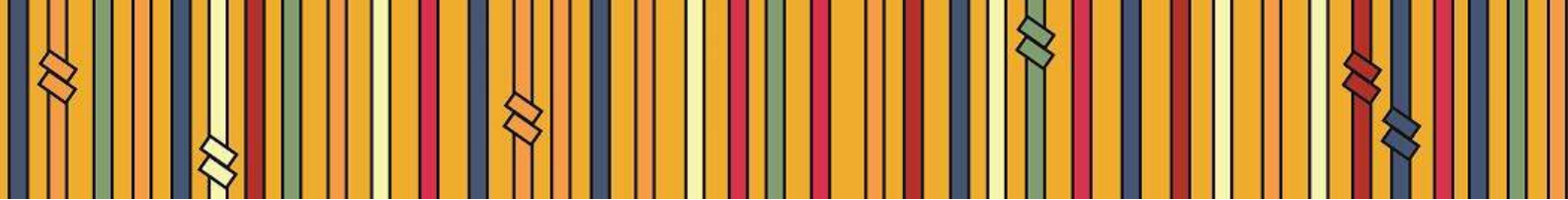
Gautier e Proust não apenas seus escritos literários, seja em prosa ou em verso, quanto sua reflexão crítica e estética. Por outro lado, na obra proustiana, deste quadrado temático, apenas um dos elementos é objeto, não só recorrente, mas central em sua obra: o tempo. Todavia, é no último volume de *Em busca do tempo perdido*, *O tempo redescoberto*, que observamos, com constância, os outros componentes. Tal presença é muito significativa, uma vez que é no *Tempo redescoberto* que, numa estrutura circular, o narrador toma a decisão de escrever seu romance e concentra, quando analisa a importância de sua elaboração, toda a sua teoria estética a respeito da magnitude da obra de arte.

Essa reflexão compreende exatamente a relação entre os quatro elementos que aqui estudamos na obra de Gautier e Proust: o tempo, a morte, o belo e a arte. Jean Yves-Tadié, em *Le Roman au XX^e siècle*, já havia observado que: “ao fazer de seu herói um artista, e do tema de sua obra a história de uma vocação, Proust faz da descoberta de sua estética e de sua filosofia o principal acontecimento de seu romance.”(TADIÉ, 1990, p. 180)

Como observamos anteriormente, a obra proustiana se configura em uma estrutura circular e infinita, uma vez que sua obra, *Em busca do tempo perdido*, termina quando o narrador finalmente decide elaborá-la, apontando para o início de todo o percurso que o leitor já atravessou durante sete volumes. Entretanto, não é só em sua obra principal que acompanhamos esse formato, Proust retoma, em outros textos, inclusive, críticos, temas que desenvolve em seus projetos literários.

Em *Sobre a leitura*, encontramos uma ligação concreta entre o pensamento proustiano e a obra de Théophile Gautier, além daquela, ou melhor, talvez na origem dessa reflexão a respeito da obra de arte como permanência que buscamos analisar neste artigo. Proust confessa que seu livro predileto durante a infância foi *O Capitão Fracasso* de Gautier, ao mesmo tempo que julga a obra de forma severa no tempo presente, como adulto.

(...) num livro sem relação com a vida e sobre o valor do qual estávamos bastante enganados, visto que seu quinhão neste mundo, compreendíamos *agora* e nossos pais nos informavam por meio de uma frase desdenhosa, não era absolutamente, como havíamos acreditado, conter o universo e a vida, mas ocupar um lugar bastante estreito na biblioteca do notário, entre as pompas sem prestígio do *Journal de Modes illustré* e da *Geographie d'Eure-et-Loir...*(PROUST, 2016, p. 22) [grifo nosso]



Embora o crítico adulto note que o lugar reservado, na história literária, a esta obra, tão amada na infância e que parecia erroneamente conter “o universo e a vida”, seja, enfim, “um lugar bastante estreito na biblioteca do notário”, esse mesmo livro pode ser um portal para os dias perdidos da infância, um objeto capaz de recuperar lugares, cheiros observados durante a sua leitura.

(...) ela [a leitura] gravava em nós uma lembrança tão doce (tão mais preciosa segundo nosso julgamento atual do que aquilo que líamos com tanto amor) que, se ainda hoje nos acontece de folhear esses livros de antigamente, fazemo-lo como os únicos registros que guardamos dos dias passados e com a esperança de vermos refletidas em suas páginas as moradas e lagunas que não existem mais. (PROUST, 2016, pp. 5-6)

Assim, o objeto livro, que o autor confessa depois tratar-se de *O Capitão Fracasso* de Théophile Gautier, ganha importância não pelo seu conteúdo em si, mas pelo seu poder evocatório dos dias em que foi lido, como um objeto capaz de ressuscitar o tempo e com ele todas as “moradas e lagunas que não existem mais”. Assim, não encontramos na reflexão estética de Proust apenas o tempo da narração e o tempo da narrativa, mas também o tempo da leitura.

Ainda em *Sobre a Leitura*, vemos o livro, de uma forma diferente, evocar um outro passado, desta vez não exterior à obra e não referente aos dias de leitura, mas interior a ela, aquele que se refere ao tempo da narração. Começamos a perceber, como, para Proust, a verdadeira obra literária é capaz de ser um receptáculo de tempo puro, um instrumento capaz de ressuscitar todo um mundo, com suas pessoas, sociedade e linguagem, que, sem ela, estaria irremediavelmente perdido.

Uma tragédia de Racine, um volume das memórias de Saint-Simon evocam belezas que não se fazem mais. A linguagem em que foram esculpidos por grandes artistas, com uma liberdade que faz cintilar sua delicadeza e destaca sua força inata, comove-nos como a visão de certos mármore, hoje inusitados, que os artesões de antigamente utilizavam. Nesses velhos edifícios, a pedra guardou com fidelidade o pensamento do escultor, mas também, graças ao escultor, a pedra, de um tipo hoje desconhecido, foi-nos conservada, revestida de todas as cores que ele soube dela tirar, ressaltar, harmonizar. E de fato a sintaxe viva na França do século XVII – e, nela costumes e um modo de pensar desaparecidos – que gostamos de encontrar nos versos de Racine. (PROUST, 2016, pp.51-52)

No trecho citado acima de *Sobre a leitura*, vislumbramos um outro pensamento caro à Marcel Proust, além do resgate de um passado através da obra literária, a



questão da visão. A marca pessoal de cada artista original em sua obra.

É possível dizer que, para Proust, as obras que escapam do esquecimento são aquelas em que o artista consegue traduzir sua visão interior, carregando-as com ela o seu autor e todo o passado observado por ele através desta visão singular.

Nesta busca pela permanência, encontramos talvez o grande ponto de divergência entre a estética proustiana e a desenvolvida por Gautier: enquanto, para Proust, o segredo para escapar da morte e do esquecimento se encontra no interior do artista, na sua visão, que ele precisa traduzir em uma obra artística, para Gautier, é possível escapar da destruição, da morte, construindo o belo por meio da descrição exterior, de maneira a conservar pormenorizadamente a forma, antes que o tempo faça o seu trabalho devastador sobre a matéria.

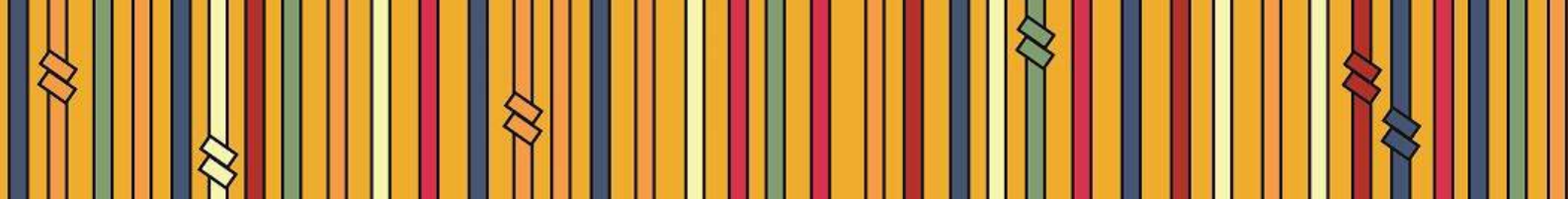
Mais uma vez, em *Sobre a leitura*, encontramos a exasperação de Proust em relação a esta fixação de Gautier pela descrição exterior dos objetos, que, talvez Marcel identificasse como uma saída oposta a sua para realizar o mesmo objetivo: criar uma obra original que permanecesse. Proust acredita que o fracasso de Gautier reside exatamente nessa escolha obsessiva pelo descritivo:

(...), não conseguimos deixar de considerar bastante afastada da arte verdadeira essa obrigação, à qual ele acredita dever se sujeitar, de não deixar um único aspecto sem ser descrito por inteiro, acompanhado de uma comparação que, não tendo nascido de nenhuma impressão agradável e forte, não nos entusiasma absolutamente. (PROUST, 2016, pp.45-46)

O mais inusitado é que mesmo neste ponto de divergência absoluta há um aspecto indubitavelmente em comum: o imperativo de ver, de transmitir uma visão, que, em Proust reside no interior do artista, em sua visão singular a respeito do mundo, das pessoas, dos objetos, e que, em Gautier, reside no exterior, na tentativa de conservar as formas belas que serão perdidas pela ação implacável do tempo, que, em parceria com a morte, tudo aniquilam.

Embora Proust se entedie com as descrições de Gautier e as critique severamente, admite que o autor de *Viagem à Espanha* obtém, ao menos, o êxito de deixar impresso em seu texto e linguagem o seu próprio eu, constituindo de uma certa forma, apesar do excesso de descrições e apesar de sua própria vontade, uma obra singular.

Dissemos a seu respeito que suas frases desenhavam sua fisionomia, sem que ele percebesse; ora, se as palavras são escolhidas, não por nosso pensamento segundo as afinidades de sua essência, mas por



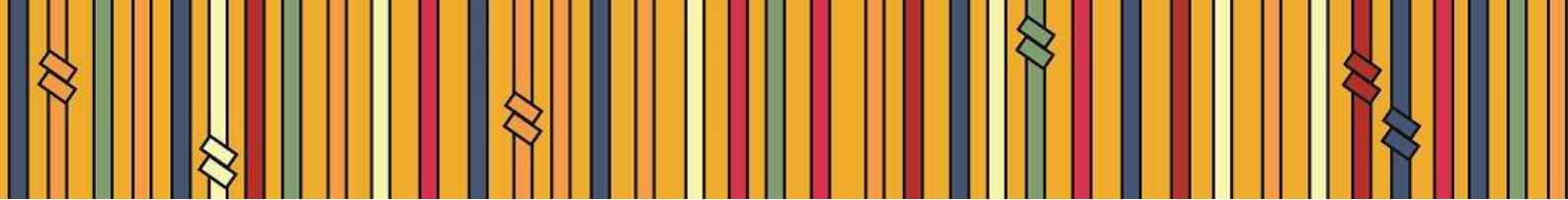
nosso desejo de nos retratarmos, ele representa esse desejo e não nos representa. (PROUST, 2016, p.47.)

A presença, quase fantasmagórica de Gautier, em *Sobre a leitura*, é bastante significativa. Passamos frequentemente da admiração do leitor criança, que acredita encontrar de forma esparsa, em belas frases, todo o segredo do universo, toda uma verdade que o autor deixa apenas entrever e que ele gostaria de alcançar em toda a sua plenitude a um crítico adulto e severo, também escritor, que se exaspera ao ver “seu ídolo” de infância encontrar uma resposta diametralmente oposta a uma mesma angústia: no jogo para vencer o tempo, a morte, através da arte e da construção do belo, Gautier encontra a sua chave na descrição exterior, na conservação da beleza das pessoas e dos objetos, através do que ele batizou como literatura plástica; enquanto Proust percorre o caminho inverso: a visão que se busca e que somente conteria a verdade é a interior.

Luciana Persice, em seu artigo *O “Sobre a Leitura” de Proust. Tese sobre a leitura e o significado das leituras de infância: Théophile Gautier e o Capitão Fracasso*, observa bem a tentativa de Proust de apagar e/ou de dissimular os vestígios e as impressões deixadas pelo *Capitão Fracasso* não somente no menino Marcel, mas talvez em sua própria reflexão a respeito da Arte.

Esse procedimento de camuflar as origens e apagar as pistas do enorme quebra-cabeça entre ensaio, ficção e autobiografia que constitui a *Recherche* tem outro exemplo que também remete a Gautier: embora o grande livro de infância seja identificado inicialmente como *Capitão Fracasso*, em *Jean Santeuil* e “Sobre a leitura”, na *Recherche*, ele passa a ser *François le Champi* (1847), de George Sand (1804-1876). Este será uma espécie de intertexto matricial que servirá de eco ao amor profundo do menino pela mãe (e não são tão poucos os estudos sobre essa relação intertextual). É a “descoberta” de *François le Champi* na biblioteca dos duques de Guermantes, no tomo final, que leva o herói a reassumir sua vocação artística, depois de tantos desvios, dúvidas, lapsos e perdas. Ao usar *François le Champi* como substituto do *Capitão Fracasso*, Proust atende a alguma necessidade de ordem estética e/ou literária; apagar os rastros do *Capitão Fracasso* também – e os críticos da obra proustiana não os procuram. Mas eles existem. (PERSICE, 2014, p. 259)

Sim, os rastros existem. Luciana Persice os encontra na própria estrutura narrativa do *Capitão Fracasso*. No entanto, o que nos parece ainda mais relevante são alguns indícios revelados pelo texto introdutório do romance, que Gautier se recusa a



classificar como prefácio, mas que possui, em comum com os que o autor já escrevera em relativa abundância, um caráter de manifesto estético.

Gautier explica as origens do *Capitão Fracasso*, que, anunciado por seu editor de juventude para o início da década de 1830, foi escrito apenas 30 anos depois, em 1863. Assim como o herói de *Em busca do tempo perdido*, Théophile confessa que a ideia daquela ficção prometida e sonhada na juventude tinha sido abandonada no turbilhão da vida mundana, mas que, ocasionalmente, sua reminiscência o assombrava.

Mas de tempos em tempos, através das mil preocupações da vida, as viagens, o incessante dever do jornalismo, o término de outras obras, um remorso nos tomava e nós pensávamos com uma certa vergonha nesta promessa não cumprida (...) (GAUTIER, 2002b, p. 638)

Gautier faz questão de salientar que, a despeito de *Capitão Fracasso* ter sido escrito em 1863, o tempo da narração é o de 1830, quando o romance foi pensado pela primeira vez. O autor se alheia a tudo referente ao tempo em que está vivendo, para escrever como se existisse, pensasse e andasse na Paris de 1830, com a linguagem e o estilo da época.

Durante este longo trabalho, nós nos separamos tanto quanto possível do meio atual, e nós vivemos retrospectivamente, nos reportando a 1830, aos belos dias do romantismo; este livro, malgrado a data que ele carrega e sua execução recente, não pertence realmente a este tempo. Como os arquitetos que, na finalização de um plano antigo, se conformam ao estilo indicado, nós escrevemos *O Capitão Fracasso* no gosto que reinava no momento em que ele deveria ter surgido. (GAUTIER, 2002b, p.638)

Ainda neste texto introdutório, o escritor revela o verdadeiro trabalho de arqueólogo que desempenhou para desencavar o seu romance lá da década de 1830 e o quanto esquadrinhou sua própria memória para reencontrá-lo.

(...) e não é sem uma certa melancolia que nós concluímos na idade madura este livro cuja ideia é tão antiga, que, para reencontrá-la, nós fomos obrigados a fazer em nossa memória este trabalho ao qual a gente se entrega em meio a velhos papéis em busca de um documento perdido. Oh! Quanta poeira sobre lembranças frescas, quantas cartas amareladas tão perfumadas outrora, quantos bilhetes assinados por mãos que não escreverão mais; *never, oh, never more!* Como diz Edgar Poe em seu angustiante poema do *Corvo!*

Por que ir retomar no fundo do passado este velho sonho quase esquecido, e pintar laboriosamente este esboço cujos primeiros traços mal tinham sido lançados sobre a tela com lápis branco, e que a asa do tempo apagou mais da metade? Por que dar sequência a este projeto abandonado quando era tão simples escrever uma obra mais em harmonia com as preocupações modernas? (GAUTIER, 2002b, pp.

Foi necessário ir literalmente em busca do passado para recuperar esta obra que o tempo escondia através de camadas de poeira, que quando foram retiradas revelaram “lembranças frescas”. Por outro lado, constatamos a dor ao lembrar que os perfumes se foram das cartas e que as mãos que as escreveram “não escreverão mais”. Trecho que sentencia e salienta, nitidamente, o poder inabalável do tempo e da morte.

É realmente curioso como esse texto introdutório de *Capitão Fracasso* aglutina os pontos de convergência e divergência entre a estética dos dois escritores. A luta contra o tempo para trazer à luz “lembranças frescas”, a retomada de um projeto de juventude, preterido durante anos pelas obrigações mundanas e cotidianas são alguns dos pontos de afinidade mais claros. Por outro lado, embora o autor admita trabalhar em sua memória para recuperar esta obra perdida nos anos de 1830, a sua elaboração passa sempre pelas descrições pictóricas, mesmos as suas metáforas referentes à composição da obra, remetem à pintura, como foi possível observar no trecho acima: “pintar laboriosamente este esboço cujos primeiros traços mal tinham sido lançados sobre a tela com lápis branco”.

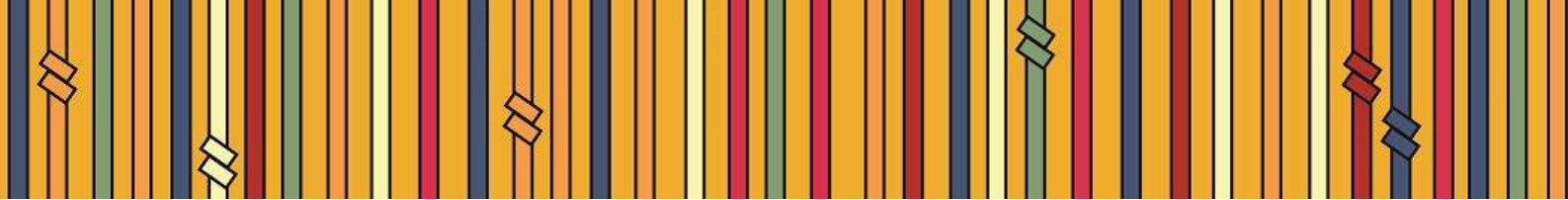
A literatura plástica para Gautier, através de seu estilo marcadamente descritivo e a visão, em Proust, são os instrumentos através dos quais os dois autores franceses buscam produzir uma obra original e perene capaz de vencer o poder destrutivo do tempo e ultrapassar a morte física. Buscaremos, de forma breve, mostrar como tais convicções estéticas foram edificadas sobretudo em *O tempo redescoberto*, no caso proustiano, e em toda a obra ficcional de Théophile Gautier.

Em *O tempo redescoberto*, nos deparamos com um narrador que reflete inúmeras vezes sobre a morte e que a encara ora com total indiferença, ora com imenso receio.

Em determinado momento, o herói descobre que já não há porque temer a morte, posto que ela não é absolutamente algo de novo, tendo sido experimentada, diversas vezes, durante a própria vida.

Essas mortes sucessivas, tão temidas pelo “eu” que deveriam aniquilar, tão indiferentes, tão suaves uma vez cumpridas, e quando aquele que as temia já não estava ali para senti-las, tinham-me feito desde algum tempo compreender quão pouco sensato seria aterrorizar-me com a morte. (PROUST, 2014, p. 401)

Todavia, é no momento que deixa de inquietar-se com a sua morte material, com a



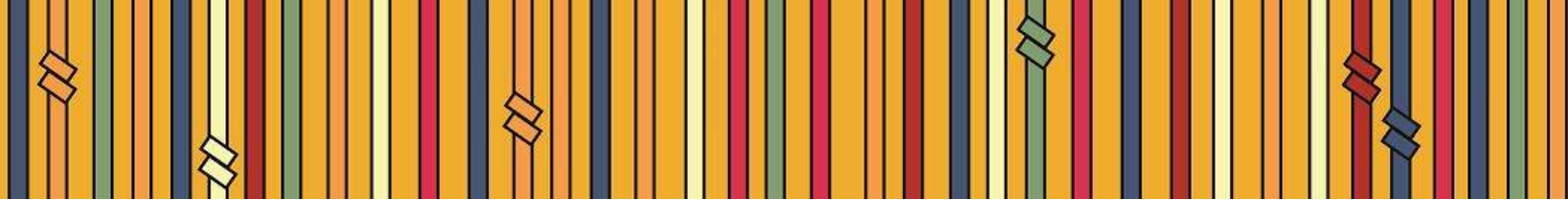
destruição de seu corpo físico, que começa a se afligir por conta do término de sua obra.

Ora, há pouco é que ela se me tornara indiferente, mas agora recomeçava a temê-la, é verdade que sob outra forma, não por mim, mas pelo meu livro, para cuja eclosão era, pelo menos durante algum tempo, indispensável essa vida que tantos perigos ameaçavam. Diz Victor Hugo: “*il faut que l’herbe pousse et que les enfants meurent.*”. Digo que a lei cruel da arte é que os seres humanos morram e que nós próprios morramos ao esgotar todos os sofrimentos, para que viceje a relva, não do esquecimento, mas da vida eterna, a relva espessa das obras fecundas sobre as quais gerações virão alegremente, sem se preocupar com os que dormem sob a terra, compor o seu “almoço sobre a relva”. (PROUST, 2014, pp.401-402)

Ainda que, em outro momento de *O tempo redescoberto*, o narrador admita que os livros também possuem sua existência limitada, que talvez estes, como o “seu ser de carne, acabariam por morrer um dia”(PROUST, 2014, p. 407), no trecho acima, sua esperança é mais pulsante, uma vez que prevê a “vida eterna” para as “obras fecundas”. A permanência, a eternidade é a recompensa das obras às quais o autor transfere sua visão particular do mundo, em que o escritor, o artista traduz seu mundo interior, mundo que estaria perdido para sempre se não fosse a obra de arte, em que seres, mundos e visões tão díspares podem se encontrar, se comunicar, em que, enfim, “gerações virão alegremente (...) compor o seu “almoço sobre a relva”.

A vida verdadeira, a vida afinal descoberta e tornada clara, por conseguinte a única vida plenamente vivida, é a literatura. Essa vida que, em certo sentido, habita cada instante em todos os homens quanto no artista. Mas eles não veem, pois não procuram desvendá-la. E assim o seu passado fica encoberto por inúmeros clichês que permanecem inúteis, visto que a inteligência não os “desenvolveu”. Nossa vida; e também a vida alheia; pois o estilo para o escritor, tanto quanto a cor para quem pinta, é uma questão não de técnica, mas de visão. É a revelação, impossível pelos meios diretos e conscientes, da diferença qualitativa que existe na maneira como nos surge o mundo, diferença que, se não houvesse a arte, ficaria sendo o segredo eterno de cada um. Somente pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que enxerga outra pessoa desse universo que não é igual ao nosso, e cujas paisagens permaneceriam tão ignoradas de nós como as por acaso existentes na lua. Graças à arte, em vez de ver um mundo, o nosso, nós o vemos multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos forem os artistas originais, mais diferentes um dos outros do que aqueles que rolam pelo infinito e que, muitos séculos depois de se haver extinto o núcleo de onde provêm, chame-se este Rembrandt ou Vermeer, ainda nos enviam seus raios especiais. (PROUST, 2014, pp. 245-246)

Os artistas, assim como Rembrandt ou Vermeer, podem estar extintos, mortos,



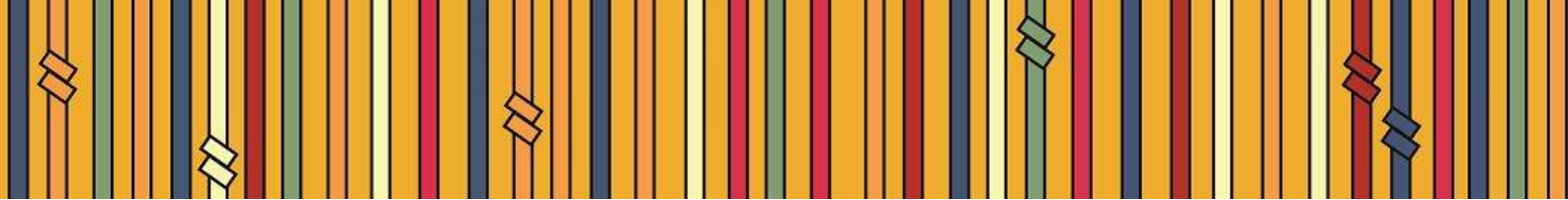
mas seu mundo, sua visão sobrevivem. Não importa a morte física, uma vez que a obra de arte carrega esse mundo do artista, essa sua visão. Ela é capaz de fixar o tempo e com ele toda uma sociedade, todo um modo de pensar, toda uma linguagem que, sem a obra de arte, seriam desmanchados pelo tempo e pela morte. Só a obra de arte verdadeira e fecunda, aquela que transmite uma visão singular, é capaz de vencer o tempo e a morte. Essa é a resposta da estética proustiana. Todavia, para elaborar essa obra capaz de ter uma longa vida, maior do que a vida física de um ser humano, talvez imortal por sua qualidade, é preciso, segundo o narrador da *Recherche*, escapar, pelo menos por algum período, desta morte física que não assusta mais o herói.

Quanto a mim, era outra coisa o que tinha de escrever, muito mais longa, e para mais de uma pessoa. Demorava para escrever. De dia, quando muito poderia tentar dormir. Se trabalhasse, seria de noite apenas. Mas precisaria de muitas noites, talvez cem, talvez mil. E vivia na ansiedade de não saber se o Senhor do meu destino, menos indulgente que o sultão Xariar, quando eu interrompesse a narrativa de manhã, consentiria em protelar a minha condenação à morte permitindo-me retomar a continuação na noite seguinte. Não que pretendesse refazer de algum modo *As mil e uma noites*, e muito menos as *Memórias* de Saint-Simon, ambos igualmente escritos noturnos, nem qualquer dos livros que amara na minha ingenuidade de criança, supersticiosamente unido a eles como a meus amores, não podendo imaginar sem horror uma obra diferente. Mas como Elstir, como Chardin, só pela renúncia àquilo que se ama pode-se refazê-lo. (PROUST, 2014, p. 407)

O narrador de *Em busca do tempo perdido* inveja a narradora de *As mil e uma noites* que recebe do sultão Xariar o direito à vida para que possa concluir suas histórias. A incerteza sobre a chegada da morte o angustia, pois ignora se terá igualmente o tempo necessário para finalizar a sua narrativa.

Traduzir, em obra artística, sua visão singular, revelar ao mundo uma verdade que chegue a diversas gerações futuras, uma verdade imperecível que seja a chave para se alcançar uma “outra época”. Obra capaz de fixar o tempo e ultrapassar os limites da morte física. Eis o resumo do significado de arte para Proust. Teria ele abandonado *O Capitão Fracasso* para depois encontrar as mesmas angústias tantas e repetidas vezes expressas por Gautier em seus contos, romances e poesias a respeito da destruição promovida pelo tempo e pela morte?

Gautier, assim como Proust, também enxerga na obra artística o único objeto imune aos efeitos do tempo, capaz de escapar do esquecimento e da destruição. Gautier,



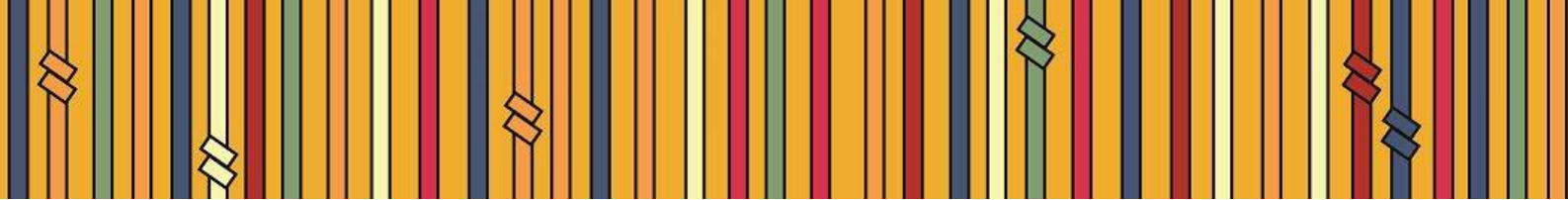
pintor frustrado na juventude por sua miopia, acredita que a arte plástica, através das cores, das linhas, das formas, o único meio humano eficaz para preservar a beleza antes que o tempo e a morte venham deteriorá-la e destruí-la. Não é uma coincidência que tenha proposto uma literatura também plástica, que através da descrição pictórica, pudesse transformar o romance, o conto e/ou a poesia em objeto artístico semelhante ao quadro ou a estátua. Curiosamente, Gautier defende para Feydeau *O Capitão Fracasso* exatamente segundo esta convicção: “É uma obra puramente plástica, objetiva, como diriam os alemães. E eu replicaria: é precisamente por estas razões que é uma obra-prima.”(GAUTIER apud FEYDEAU, 1874, pp. 213-214)

Esse desejo de elaborar uma obra cuja natureza seja absolutamente plástica e imagética não se limita somente ao estilo literário que prima pela descrição pictural e pela transposição de arte, ele acaba por invadir todos os aspectos da obra, inclusive se transforma no principal tema de seus textos, sobretudo de seus contos fantásticos. Lá encontramos protagonistas estetas, amantes literalmente obcecados por quadros e estátuas que permitem ao escritor desenvolver esta literatura plástica, aquela que acreditava ser seu ideal, e mais uma vez encontramos a sua defesa para Feydeau: “Você está errado, ele me disse um dia, em dar tanta importância aos sentimentos e às paixões em seus livros. A plástica é a arte superior.” (GAUTIER apud FEYDEAU, 1874, p. 139)

Os protagonistas dos contos fantásticos de Gautier jamais encontram a felicidade. Nunca conseguem realizar plenamente o amor, pois buscam um ideal artístico em seres de carne imperfeitos e sujeitos à destruição através do tempo.

Em uma primeira leitura, é possível identificar nos textos fantásticos de Gautier, um desejo de Pigmalião em seus protagonistas. São admiradores de pinturas, tapeçarias e estátuas que se apaixonam frequentemente por representações femininas de formas perfeitas às quais eles gostariam de dar a vida.

Tal aspiração aparece em *La Cafetière*, *Omphale*, *Fortunio*, *La Toison d'Or* e *Arria Marcella*. Todavia, mesmo quando o protagonista consegue, por leis sobrenaturais, fazer como o escultor Pigmalião e animar a mulher-tapeçaria ou a mulher-estátua, esse encontro não dura por muito tempo e o protagonista se depara literalmente com o desmoronamento de seu sonho: Angéla, em *La Cafetière*, se quebra “em mil pedaços” (GAUTIER, 2002a, p.9), Arria Marcella, no conto homônimo, se reduz a uma “pitada de cinzas” (GAUTIER, 2002b, p. 312).



Em um estudo mais aprofundado dos contos fantásticos de Gautier, logo observa-se que, a bem da verdade, não é exatamente o desejo de Pigmalião que se instaura nos seus jovens protagonistas estetas, pois logo percebem que mesmo quando conseguem animar seus “espectros de beleza”, essa transformação dura por pouco tempo. Os protagonistas apresentam um desejo de Pigmalião inverso. Não é o desenho, a representação ideal que deve se tornar carne, mas o auge da beleza de suas amantes jovens e reais que deve ser congelada, transformada, através da morte e da arte, em estátua, antes que o tempo mostre seus efeitos devastadores. Este duplo caminho de metamorfosear arte em vida e vida em arte é igualmente observado por Annie Ubersfeld em seu ensaio *Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion* (1989):

O amor das mulheres, e até mesmo o de Afrodite popular, passa, para ele, pela materialização física do objeto de amor em objeto de arte, e do objeto de arte em objeto de amor – de amor concreto, físico. Mineralização da carne, animação do objeto de arte, este duplo movimento nutre até o último dia a escrita de Gautier. (UBERSFELD, 1989, p. 51)

Candaule, em *Le Roi Candaule*, se desespera por não possuir talento de artista para retratar a beleza inumana de sua esposa Nyssia. Angustia-se ao saber que ele será o único a ver e apreciar a maior realização da natureza.

Pensar que uma semelhante beleza não é imortal, ah! E que os anos alterarão estas linhas divinas, este admirável hino de formas, este poema cujas estrofes são contornos, e que ninguém no mundo leu e somente eu devo ler; ser único depositário de um tão esplêndido tesouro! – Pelo menos, se eu soubesse, com a ajuda das linhas e das cores, imitando o jogo da sombra e da luz, fixar sobre a madeira um reflexo deste rosto celeste; se o mármore não fosse rebelde ao meu cinzel, na veia mais pura do Paros ou do pentélico, eu tallaria um simulacro deste corpo encantador que faria cair de seus altares as vãs efigies de suas deusas! E mais tarde, quando sob o barro dos dilúvios, sob a poeira das cidades destruídas, os homens das eras futuras reencontrassem algum pedaço desta sombra petrificada de Nyssia, eles se diriam : « Eis então como eram feitas as mulheres deste mundo desaparecido ! » E eles elevariam um templo para colocar o divino fragmento. Mas tenho apenas uma admiração estúpida e um amor insensato ! Adorador único de uma divindade desconhecida, não possuo nenhum meio de estender seu culto sobre a terra ! » (GAUTIER, 2002a, pp.958-959)

Candaule fala de Nyssia como de uma obra de arte, antes de ser um corpo de carne e osso, ela é feita de linhas, contornos, formas. Ele não quer a mulher, ele quer construir o objeto artístico a partir do mais belo modelo que a natureza já produziu. É a

arte que impede a morte, é a arte que recolhe a beleza e evita seu extermínio. A imagem apresentada, em *Le Roi Candaule*, da beleza que sobrevive aos séculos por meio de um objeto artístico se encontra nas narrativas e poemas de Gautier: « tudo passa – a arte robusta / Só tem a eternidade / o busto / Sobrevive à cidade » (GAUTIER, 2004, p. 571). Enfim, este desejo de Pigmalião inverso está tanto no cerne de várias narrativas de Gautier quanto é a chave de sua estética, uma vez que, além de justificar seu estilo descritivo, oferece o destaque, que o autor buscava, para uma técnica de escrita que visa a construção do Belo e a edificação de uma literatura plástica.

As mesmas angústias assombraram a obra de Théophile Gautier e Marcel Proust, ambos buscavam uma forma de parar o tempo e de retratar uma beleza, um mundo, respectivamente, que se perderiam para o esquecimento e para a extinção total. Somente a arte, a obra singular e original é o passaporte para vencer o tempo e a morte, seja ela a representação de uma visão, ou a construção do belo.

Referências bibliográficas

FEYDEAU, Ernest. *Théophile Gautier : souvenirs intimes*. Paris : E. Plon et Cie Imprimeurs – éditeurs, 1874.

GAUTIER, Théophile. *Œuvres Poétiques Complètes*. Paris : Bartillat, 2004.

_____. *Romans, Contes et Nouvelles*. Paris : Gallimard Éditions, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, 2 tomes. Tome 1 – a ; Tome 2 – b.

PERCISE, Luciana. “O “Sobre a Leitura” de Proust. Tese sobre a leitura e o significado das leituras de infância: Théophile Gautier e o *Capitão Fracasso*”. In: CATHARINA, Pedro Paulo G. F., MELLO, Celina Maria M. de & REIS, Sônia Cristina (orgs.). *A palavra, o artista e a leitura – Homenagem a Théophile Gautier*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: o tempo recuperado*. Tradução Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

_____. *Sobre a Leitura, seguido do depoimento de Céleste Albaret concedido a Sonia Nolasco-Ferreira*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016.

TADIÉ, Jean-Yves. *La Roman au Xx^esiècle*. Paris: Belfond, 1990.

UBERSFELD, Annie. « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion ». In : *Romantisme*. Paris : n^o 66, 1989, pp.51-59

MANIFESTAÇÕES DE PODER NOS ROMANCES *PREDADORES, DE PEPETELA E OS TRANSPARENTES, DE ONDJAKI*

Aparecida Cristina da Silva Ribeiro (UNEMAT)¹

RESUMO: A literatura contemporânea produzida em Angola apresenta fecundas ligações entre estética, história e política que entrelaçam na tessitura dos textos literários. Nos romances *Predadores* (2008), de Pepetela e *Os Transparentes* (2013), de Ondjaki a crítica ao poder e a violência impositiva do capitalismo financeiro são temáticas que permeiam as narrativas e constituem objeto de análise neste texto. Para fundamentação teórica sobre as relações de poder, recorremos a Bourdieu (1989), e também a outros autores, como Carlos Ervedosa, Rita Chaves (2005) e Venâncio (1992), que fornecem um panorama teórico-crítico e histórico sobre a literatura de Angola e, de modo geral, das literaturas africanas em português.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Angolana; Pepetela; Ondjaki; Política; Poder.

O percurso da chegada das letras em Angola é seguido da história de implantação da imprensa no país. Entre um roteiro que segue da literatura tradicional oral a moderna literatura escrita do presente, há uma longa rota que tem trilhado itinerários diversificados, com relatos de viagens, pesquisas etnográficas, arte, jornalismo e principalmente política. A literatura angolana nasceu no bojo de um projeto consciente, com a participação de grupos de intelectuais que lutaram contra as opressões impostas pelo colonialismo português, “Em uma mão a caneta e na outra a arma”, conforme afirma Carlos Ervedosa, em *Roteiro da Literatura Angolana*².

A literatura de Angola traz em seu percurso de formação vozes de resistência, sobretudo a partir dos anos 1940, em que o projeto literário encetado por intelectuais caminhou de mãos dadas com o projeto político de construção da nação: “Em 1948, aqueles rapazes, negros, brancos e mestiços, que eram filhos do país e se tornavam homens, iniciavam em Luanda o movimento cultural “Vamos descobrir Angola”” (ERVEDOSA, s/d, p.81-82).

O processo de construção da literatura angolana tem certas diferenças em relação aos outros sistemas literários de países africanos de língua oficial portuguesa, pois só foi

¹ Graduada em Letras, Mestre em Literatura e Doutoranda em Estudos Literários pela (UNEMAT), sob a orientação da Professora Dr^a. Rita de Cássia Natal Chaves (USP). Bolsista Capes. E-mail para contato: acristynas@hotmail.com.

² A edição da obra de Carlos Ervedosa que utilizamos neste trabalho não traz a data de publicação, apenas consta ser a quarta edição, que constitui uma importante referência no estudo da História da literatura de Angola. ERVEDOSA, C. **Roteiro da Literatura Angolana**. 4^a Ed. União dos Escritores Angolanos, Luanda, s/d.

possível através do envolvimento coletivo e o agrupamento de uma intelectualidade crioula, empenhada em uma única causa: combater o colonialismo. De acordo com José Carlos Venâncio (1992, p.6), no estudo denominado *Literatura e Poder na África Lusófona*: “[...] É impossível conceber a formação do que geralmente designamos de literatura africana (literatura africana em línguas europeias) desligada do fenómeno do colonialismo”. Portanto, é praticamente impossível imaginar a literatura angolana desvinculada das relações intrínsecas entre arte e política.

Luanda toma a primazia quanto à produção dos primeiros textos literários com uma intencionalidade política determinada. São os mesmos homens da revista *Mensagem* que encaminharão os seus textos cada vez mais para uma reivindicação política. Dois factores explicam, de certa maneira, este pioneirismo: a agudização da repressão colonial e a necessidade de se enveredar pela luta armada, daí resultante, assim como a existência na sociedade crioula dum potencial público leitor (VENÂNCIO, 1992, p. 24).

As relações entre arte e política, história e literatura marcam muitos textos da ficção angolana, pois são fecundos os resultados da troca de diálogos que advêm de outras áreas do conhecimento. Conforme a estudiosa Rita Chaves, o passado é uma dimensão presente na literatura angolana: “Profundamente marcada pela História, a literatura dos países africanos de língua portuguesa traz a dimensão do passado como uma de suas matrizes de significado” (2005, p.45).

A leitura de textos da ficção angolana exige do leitor a mobilização de múltiplos campos do conhecimento, em particular, na área das ciências humanas, como por exemplo, História, Sociologia e Antropologia. Essa relação interdisciplinar faz com que o leitor tenha a percepção dos caminhos que transitam a literatura e compreenda a complexa articulação que acontece na tessitura do texto literário, um movimento que envolve texto e contexto de uma viagem que se desloca entre o interno e o externo³, como ensina Antonio Candido.

Elegemos para análise dois romances: *Predadores* (2008), de Pepetela e *Os Transparentes* (2013), de Ondjaki, por considerar que são narrativas importantes no conjunto da literatura dos autores que incorporam na estética literária (texto) aspectos do contexto social e político de Angola, e têm Luanda como centro político e econômico de poder em destaque nas narrativas, pois entendemos que “[...] os fatores

³ CANDIDO, A. A literatura e a vida social. In: **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, (p.27-49).

sociais atuam concretamente nas artes, em especial na literatura” (CANDIDO, 2010, p.47).

O premiado escritor Pepetela é um dos nomes mais representativos da literatura angolana. Recebedor do Prêmio Camões em 1997 pelo conjunto de suas obras, Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, conhecido no universo literário pelo pseudônimo Pepetela, é autor de uma vasta produção literária. Participou e acompanhou de perto, ou melhor, de dentro, a construção do projeto utópico de nascimento da nação e a formação de uma identidade literária e cultural, portanto, pertence a geração de escritores do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola⁴.

Em entrevistas reunidas em *Portanto...Pepetela* (2009), o autor afirma que alguns dos seus livros foram escritos anos antes da independência, embora tenham sido publicados depois dela. É o caso, por exemplo, dos romances *Muana Puó*, *Mayombe* e *As Aventuras de Ngunga*, textos escritos em plena frente de batalha: “Uma participação tão prolongada no processo de libertação e de constituição de uma nação deixa marcas e influencia minha literatura, sobretudo em termos dos temas que escolho” (MOTA, 2006, In: CHAVES E MACEDO, 2009, p. 37).

O escritor Ondjaki, nome eleito por Ndalu de Almeida para identificá-lo no meio literário, é também um autor premiado e de destaque na ficção angolana contemporânea. O jovem poeta escritor ganhou o mundo com a sua linguagem poética, narrando diversas histórias que acontecem pelas ruas de Luanda; portanto, um escritor da nova geração. Na interlocução entre prosa e poesia, a infância é um lugar privilegiado em sua escrita, e a memória, um infinito poço de onde o escritor retira as águas fantásticas que regam as suas narrativas, como afirma o narrador embriagado de birras/cervejas no romance *Quantas madrugadas tem a noite* (2010): “Gosto de estar preso na infância e sei muito mal desprender-me de lá. Mais das vezes acaricio lembranças, nuvens esbranquiçadas nas chuvas da minha memória [...]” (ONDJAKI, 2010, p. 103).

A crítica ao poder e a violência impositiva do capital financeiro são temáticas que estruturam a linguagem literária nos romances *Predadores* e *Os Transparentes*. Desse modo, nossa pesquisa vincula-se às tendências teóricas e críticas dos estudos literários

⁴ Conforme Carlos Ervedosa (s/d, p.81-82), o movimento cultural denominado “Vamos Descobrir Angola” teve início em 1948, liderado por negros, brancos e mestiços, em sua grande maioria poetas, e teve como objetivo redescobrir Angola, voltando-se para o estudo das origens e belezas da terra angolana com a finalidade de repensar e nacionalizar as criações literárias. “O Movimento dos Novos Intelectuais de Angola foi essencialmente um movimento de poetas, virados para o seu povo e utilizando nas suas produções uma simbologia que a própria terra exuberantemente oferece” (p.85).

comparados, que analisa a obra de arte por meio das relações literatura, história, política e sociedade, e entende a literatura como uma vasta categoria complexa da linguagem, condicionada pelas circunstâncias sociais.

Crítica ao poder e representações do *bureau* político luandense

Pepetela e Ondjaki são dois nomes da ficção contemporânea angolana com destaque na produção de uma literatura crítica e esteticamente de qualidade. Nos romances escolhidos para análise, os ficcionistas trazem uma escrita de tom irônico sobre os descaminhos da nação pós-independência. A mudança de tom na escrita dos autores, particularmente nos romances mencionados, demonstra insatisfação que a própria literatura manifesta diante do contexto social e político de Angola, em detrimento da obscuridade do presente. Nesse sentido, recorreremos ao pensamento crítico de Antonio Candido quando entendemos que a arte literária dos autores resulta da expressão social e, como tal, demonstra-se interessada nos problemas sociais.

A escrita romanesca em *Predadores* e *Os Transparentes* lança mão de uma linguagem afiada, que tende a alfinetar as estruturas de poder. Em *Predadores*, Pepetela traz um arguto olhar crítico, de viés histórico-sociológico sobre os descaminhos da nação pós-independência, corrompida por usurpadores que não medem esforços, e sem escrúpulos, roubam os recursos estatais com a única finalidade de engordar contas bancárias pessoais, mantidas inclusive no exterior.

Em *Os Transparentes*, Ondjaki também lança um olhar bastante crítico sobre a sociedade do presente, mas com uma dose generosa de humor, paródia e principalmente poesia, revelando ao leitor os contrastes da vida luandense, com ritmos e cores a aplacar as dores de um grupo de angolanos marginalizados, que representam os que são invisíveis diante do poder liderado pela violenta força do capital financeiro.

Os romances *Predadores* e *Os Transparentes* fazem parte de uma literatura crítica, uma escrita que aponta as falhas da geração utopia, que tanto lutou e falhou na construção de uma nação liberta da violência, justa e democrática para o povo angolano. Os romances têm como crítica o poder instaurado no *bureau* político luandense e a violência impositiva do capitalismo financeiro.

Predadores é um romance que conta a história de ascensão da personagem protagonista Vladimiro Caposso. Poder e violência são temas iniciais que introduz o leitor no romance, a narrativa de Pepetela capta o leitor e guia-o em uma viagem que

compreende três décadas da história de Angola. A temporalidade romanesca percorre de 1974 a 2004, seguindo uma sucessão de acontecimentos históricos e políticos que representam trinta anos da história do processo de construção da nação angolana, sucessivamente, de ascensão econômica e social do protagonista. Vladimiro Caposso é uma personagem representativa de uma pequena parcela da sociedade luandense: a elite dominante, com poder político.

O homem de impecável fato azul, que passaremos a chamar Vladimiro Caposso, rodou cuidadosamente a chave na fechadura do apartamento, de modo a não fazer barulho. Mal abriu a porta, ouviu os gemidos de Maria Madalena, a grande cabra, e os urros de gozo do dito Toninho. Não precisava de mais para confirmar o que José Matias tinha declarado. [...] Caposso apontou com frieza do lado de fora do quarto, retendo a respiração, como aprendera da arte de bem disparar. Esvaziou o carregador da pistola. Os tiros foram bastante abafados pelo barulho atoador da carreta. Entrou no quarto, empurrou com o cano da pistola o corpo do homem morto. Verificou que ela também estava morta, três buracos perto do coração (PEPETELA, 2008, p. 9).

De comportamento explosivo, o protagonista é um predador nato que não perde a oportunidade de beneficiar-se das influências políticas para obter dinheiro e poder. O romance já inicia com uma brutal cena de violência, pequena mostra do poder exercido por Caposso, que não aceita perder. A morte da amante Maria Madalena demonstra o comportamento frio, calculista e obsessivo de um homem que exerce poder na família, na sociedade empresarial luandense e na política: “[...] Maria Madalena era amante de um conhecido e poderoso empresário, ligado ao partido no poder, portanto acima de qualquer suspeita” (PEPETELA, 2008, p. 12).

O protagonista de *Predadores* não aceita perder em nenhuma instância e para demonstrar a força do comportamento predador elimina qualquer ameaça que possa colocar o seu poderio em jogo. Além de matar a amante, Vladimiro Caposso aproveita da situação do momento, as eleições presidenciais, para incriminar e colocar a culpa do crime no partido rival do MPLA, ocupante do poder político: “Com uma caneta de feltro vermelha, escreveu numa folha de papel em maiúsculas e com a mão esquerda “Ninguém trai a UNITA sem deixar a vida”” (PEPETELA, 2008, p.10).

O MPLA e a UNITA, Movimento Popular de Libertação de Angola e União Nacional para a Independência Total de Angola, foram movimentos de guerrilha que lutaram pela libertação angolana do domínio colonial português, nas décadas 1960 e 1970. Após a libertação e conquista da independência em 1975, enfrentaram-se na

guerra civil pós-independência, e atualmente, constituem partidos políticos. Em *Predadores*, o narrador do romance demonstra um posicionamento militante, de olhar crítico, quando afirma que se o protagonista Vladimiro Caposso atirasse a culpa do crime passional à UNITA, ninguém ia investigar nada.

Nesses tempos conturbados de mudanças políticas, fim do regime de partido único e suspensão da guerra civil, seguidos de uma campanha eleitoral problemática, tinha resolvido voltar a olear a pistola que possuía há muito e fez algumas sessões de treino ao alvo no terreno que possuía fora de Luanda. [...] Se atirasse as culpas para a UNITA, o partido que afrontara o governo na guerra civil e cuja violência era reconhecida até pelos próprios aderentes mais imparciais, ninguém ia investigar nada. A polícia governamental acusaria a UNITA, esta se defenderia, dizia ser manobra política para desmoralizar antes das eleições, o partido no poder, o MPLA, aproveitava imediatamente para relembrar outros crimes cometidos pelos rivais [...] (PEPETELA, 2008, p. 11).

No romance, as relações de poder se encontram presentes em toda a construção narrativa pepeteliana e também configura a personalidade predadora do protagonista, como também as relações de força e divergências políticas que fazem parte do processo histórico de constituição da nação. As relações de poder se faz presente em vários setores da sociedade. De acordo com Bourdieu, o poder constitui uma força simbólica da qual não é possível ser visualizada, mas que se encontra em toda parte e em parte alguma.

[...] Se vê o poder por toda parte, [...] uma espécie de “círculo cujo centro está em toda parte e em parte alguma” – é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem (BOURDIEU, 1989, p.8).

O romance de Pepetela instaura uma profunda crítica aos rumos da nação pós-independência, em específico, o violento processo de roedura e corrupção instaurado por membros da elite dominante que detêm o poder político. É importante ressaltar que *Predadores* não é o único romance do autor que questiona o processo de construção da nação. De acordo com Russell Hamilton (1999, p. 21), “entre as narrativas que

questionam aspectos da atual construção nacional nos PALOP⁵, *A Geração da Utopia*, de Pepetela, certamente qualifica-se como uma obra-prima no gênero”. Concordamos com a afirmação do referido autor e fazemos menção ao clássico romance por considerá-lo um épico da literatura angolana, por se tratar de uma importante narrativa que faz uma representação da história de Angola compreendendo o período colonial, pós-colonial e, além disso, apontar uma dura crítica ao presente, já indicando a corrupção instalada nos setores políticos de poder e o processo de roedura da nação em tempos de formação.

Os Transparentes (2013) é um romance de fôlego, em comparação com outras obras do autor. A narrativa conta a história de um grupo de moradores que habitam em um edifício precário, sem luz elétrica e água encanada, localizado no centro metropolitano de Luanda: Odonato, Xilisbaba, Amarelinha, AvóKunjikise, MariaComForça, JoãoDevagar, CamaradaMudo, Nelucha, Edú, PauloPausado e Paizinho. Além das personagens que têm moradia fixa no prédio da Maianga, o VendedorDeConchas, o Cego, o Carteiro, entre outros, são personagens que constantemente circulam pelo local. Juntos, relembram os tempos da guerra, se solidarizam em pequenas atividades diárias para garantir a sobrevivência, e fazem planos para o futuro, na cidade dos negócios: “Luanda fervia com a sua gente que vendia, que comprava para vender, que se vendia para ir depois comprar e gente que se vendia sem voltar a conseguir comprar” (ONDJAKI, 2013, p.67).

A narrativa poética de Ondjaki traz para o leitor uma escrita que rompe com as normas do emprego de pontuação, conforme os padrões da língua oficial portuguesa. O romance subverte as normas da escrita e marca um ritmo linguístico proveniente da oralidade. O ritmo desordenado da escrita evidencia também a intencionalidade do autor, que enfatiza na narrativa o cotidiano caótico da cidade capital luandense.

Olhou a cidade, a azáfama caótica de carros, gente que circulava apressada, vendedores, motas chinesas, grandes jipes, um carteiro, o carro que passou com a sirene ligada e um Cego de mãos dadas a um jovem com um saco às costas (ONDJAKI, 2013, p.22).

Luanda, no romance, segue um ritmo movido pela ebulição de condutores/candongueiros, vendedores autônomos, charlatões e negociantes, que

⁵ PALOP – Sigla utilizada pelo autor para referir-se às literaturas dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa.

movimentam constantemente para ganhar a vida na capital do poder. A narrativa segue um ritmo circular, que com o início e o fim faz um prenúncio apocalíptico de destruição que se abate sobre Luanda e a vida dos moradores do edifício da Maianga.

- ainda me diz qual é a cor desse fogo... o Cego falou em direção à mão do miúdo que lhe segurava o corpo pelo braço, os dois num medo de estarem quietos para não serem engolidos pelas enormes línguas de fogo que saíam do chão a perseguir o céu de Luanda [...] a cidade ensanguentada, desde as suas raízes ao alto dos prédios, era forçada a inclinar-se para a morte e as flechas anunciadoras do seu pensamento não eram flechas secas mas dardos flamejantes que o seu corpo, em urros, acolhia em jeito de destino adivinhado (ONDJAKI, 2013, p.9-11).

Luanda é personificada em *Os Transparentes* de forma que configura a musa inspiradora das histórias de Ondjaki: “Luanda é uma cidade de gente que se fantasia de outra coisa qualquer” (ONDJAKI, 2013, p. 265). Conforme o autor, o aspecto surreal acompanha a vida de Luanda todos os dias, mas o que é surreal na escrita romanesca não é apenas a história de Odonato, personagem que de tão transparente levita e precisa ser amarrado no alto do prédio que mora para não ser levado pelo vento como um balão a flutuar pelo céu da cidade. Surreal, também, é a realidade cotidiana de todas as personagens que se tornam transparentes em uma sociedade desigual. Surreal é também o ritmo da narrativa, que aponta para o fantástico como elemento literário presente no romance.

A luz vibrava de modo distinto na sua mão
uma translucidez brincava de reflexo nas suas veias, Xilisbaba via,
sem ver, o sangue correr nas veias do marido, a mão bonita, cansada,
os calos nos dedos mais usados, e aquela espécie de visão que era um
pressentimento incerto, como se entendesse os caminhos do seu
sangue e desenhasse, com o olhar, a movimentação óssea dos seus
dedos
- eu sei, Baba: estou a ficar transparente! (ONDJAKI, 2013, p.49).

A carência financeira que se abate sobre a vida de Odonato faz com que a personagem tenha falta de produtos básicos para a sua sobrevivência e também da família. Por não alimentar-se devidamente, a transparência, com o decorrer do tempo, transforma-se em um acontecimento físico, que marca seu corpo com aspecto surreal, grande metáfora no romance que configura os sinais visíveis da miserabilidade social. A transparência de Odonato e a invisibilidade que o acomete lentamente é a grande crítica

do autor, que denuncia a desigualdade social humana e os contrastes presente na ‘capital do petróleo’ no país angolano.

Em *Os Transparentes*, o ouro negro extraído do subsolo é motivo de investimentos internacionais e financiamentos de altas pesquisas científicas no país. A exploração do petróleo e de outros recursos naturais são riquezas que infelizmente não são administradas corretamente. Portanto, a crítica do romance aponta a concentração de riquezas nas mãos de poucos e a pobreza/invisibilidade social de muitos, que não têm acesso a condições mínimas de sobrevivência, como por exemplo, luz elétrica e água encanada.

o som da sirene chegou ao sexto andar
dentro da viatura, o Ministro disse ao motorista que parasse ali, que fosse dar uma volta demorada, ele telefonaria quando quisesse ser apanhado
mas o Ministro não queria ser apanhado
- tens a certeza de que é este prédio? – perguntou antes de sair
- é este mesmo, não está a ver o buraco ali, camarada Ministro?
- sim
- então, é este o prédio da Maianga com o buraco no rés do chão, esse buraco é mesmo antigo, chefe, posso lhe contar a história...
[...] era um Ministro trajando um fato caro, uma fina gravata de seda e sapatos comprados em Paris (ONDJAKI, 2013, p. 32-33).

A crítica ao poder, em particular, à elite dominante, é evidente tanto no romance de Pepetela, quanto no de Ondjaki, o que demonstra um posicionamento intelectual de ambos os ficcionistas, e manifesta, sobretudo, insatisfação perante os rumos da nação angolana. Além disso, os romances *Predadores* e *Os Transparentes* apontam uma dura crítica ao desgoverno da elite política, que se preocupam acima de tudo em usurpar os recursos naturais do país para engordar contas bancárias que mantêm escondidas em paraísos fiscais, ou roubar o dinheiro público para ostentar acessórios pessoais adquiridos no exterior. De acordo com Bourdieu, o poder demonstra maior visibilidade quando se trata da classe dominante e assenta a sua força no capital econômico.

A classe dominante é o lugar de uma luta pela hierarquia dos princípios de hierarquização: as frações dominantes, cujo poder assenta no capital econômico, têm em vista impor a legitimidade de sua dominação quer por meio da própria produção simbólica, quer por intermédio dos ideólogos conservadores os quais só verdadeiramente servem os interesses dos dominantes por acréscimo, ameaçando sempre desviar em seu proveito o poder de definição do mundo social que detêm por delegação [...] (BOURDIEU, 1989, p.12).

Em *Predadores e Os Transparentes* o capital econômico constitui o poder que gravita como força superior e atrativa, que manipula, corrompe, e violentamente destrói o ideário de igualdade social e humana, em uma nação que historicamente sofreu de forma violenta as imposições de poder, desde os tempos da colonização.

No romance de Ondjaki, além do conhecimento de fina maturidade intelectual e o prazer artístico que a sua literatura proporciona ao leitor, uma segunda função⁶ da escrita ondjakiana é despertar o riso, através de humor, ironia e paródia. Nos romances de Pepetela e Ondjaki o poder manifesta-se através do dinheiro, elemento de desejo que corrompe os indivíduos que exercem funções públicas, sedentos por acúmulo de capital financeiro. Em ambos os romances, os ficcionistas traçam um panorama crítico da sociedade angolana do presente, elegendo Luanda para mostrar os contrastes urbanos na vida de personagens que enfrentam o cotidiano difícil de quem precisa conviver diariamente com a invisibilidade e falta de acesso às políticas de igualdades sociais, em pleno centro metropolitano da capital do poder.

Considerações finais

A literatura de Pepetela e Ondjaki desafia o leitor a conhecer elementos profundos da história de Angola, cada um a sua maneira, estamos diante de dois autores de gerações distintas. O primeiro, que junto de tantos outros lançou as bases para a formação de uma literatura autônoma e independente. E o segundo, que nasceu em uma Angola liberta, traz para a sua literatura uma escrita em liberdade, sem a experiência da vivência que o primeiro transfere para a ficção.

A escrita de Pepetela é densa, predominando uma linguagem cáustica, marcada pela maturidade de um veterano cansado de guerras, um autor que tem sua base no olhar sociológico que lança à sociedade angolana. Sua literatura se constrói através da confluência entre História e Sociologia, o romancista transita com frequência em outras áreas do conhecimento, revisitando elementos longínquos do passado, em que a intenção é contrastar o passado e o presente. A articulação entre história e literatura é uma construção discursiva que se encontra presente nos romances do escritor. Os discursos críticos feitos por viés da linguagem literária demonstram o seu papel de intelectual desacomodado com os rumos a que tem caminhado a nação angolana.

⁶ CANDIDO, A. **A literatura e a formação do homem**. In: Remates e males. Campinas, IEL/Unicamp, 1999 (p.81-90).

Em contraposição à severidade do olhar de Pepetela, Ondjaki traz uma escrita em estado de infância, não no sentido de imaturidade, mas na maneira com que o escritor brinca com a linguagem, fazendo da língua um elemento de teste para experiências lúdicas e poéticas. A Língua portuguesa, nas mãos do poeta escritor, torna-se matéria para as inventices poéticas da sua escrita literária:

Pouca inventice, transformo só o material para lhe dar forma, utilidade. [...] gosto muito disso – acreditar no impossível das palavras, lhes maltratar no português delas, ser livre na boca das histórias e me deixar tar aqui, sentado dentro de mim, abismático. E sonhar! (ONDJAKI, 2010, p. 103).

Se o romance *Predadores* traz no próprio título uma proposta de leitura já anunciada: contar a história de personagens representativas de um pequeno grupo, a elite dominante, que através do poder destroem violentamente os outros; em *Os Transparentes*, Ondjaki anuncia com o título uma proposta diferente de Pepetela. Ondjaki opta por contar a história daqueles que não têm visibilidade na sociedade. Portanto, os transparentes da história é um grupo de moradores pobres que residem em um prédio no LargoDaMaianga, região metropolitana de Luanda e representam todos os que são marginalizados por não ter acesso às políticas de igualdade e direitos mínimos para sobrevivência.

É partindo dos invisíveis sociais que o romancista critica, em uma linguagem também cáustica, os representantes da elite no poder. A saída entre os habitantes do prédio no LargodaMaianga para encarar com bom humor os problemas da vida é a solidariedade e coletividade, mostrando que a força se faz presente na união daqueles se juntam para lutar contra as agruras causadas por quem deveria gerir a economia nacional de maneira a equalizar os direitos de todos. Na batalha pela sobrevivência diária vale todos os esforços, como por exemplo, os meios ilegais utilizados por algumas personagens do romance para burlar a legalidade existente.

Em ambos os romances a escrita dos autores conflui quanto à crítica que lançam às relações de poder, instaurada nas instâncias administrativas, tanto dos setores públicos, quanto privados, a crítica aos descaminhos da nação angolana pós-independência, a usurpação dos recursos nacionais e a corrupção violenta, que se encontra instalada no espaço social e político da capital luandense, representadas nas narrativas.

Referências

BOURDIEU, P. Sobre o poder simbólico. In: _____. **O Poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1989. p.7-16.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CHAVES, R. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES e MACÊDO. (Org.). **Portanto...Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

ERVEDOSA, C. **Roteiro da Literatura Angolana**. 4ª ed. União dos Escritores Angolanos, Luanda, s/d.

HAMILTON, R. G. **A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial**. Revista Via Atlântica. Publicação do Programa de Pós-Graduação de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. N.3. Dez.1999. p.12-20.

MATA, I. **Ficção e História na Literatura Angolana: o caso de Pepetela**. Lisboa: Colibri - Faculdade de Letras de Lisboa, 1993.

ONDJAKI. **Os Transparentes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Quantas madrugadas tem a noite**. São Paulo: Leya, 2010.

PEPETELA. **Predadores**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

_____. **A Geração da Utopia**. São Paulo: Leya, 2013.

VALENTIM, J. Pepetela e a predatória arte de narrar. In: CHAVES e MACÊDO (Orgs.). **Portanto...Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p.347-355.

VENÂNCIO, J. C. **Literatura e Poder na África Lusófona**. Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.



***O PAGADOR DE PROMESSAS E O DIA EM QUE EXPLODIU MABATA-
BATA: CONFIGURAÇÕES TRÁGICAS***

Erenil Oliveira Magalhães (Unemat)¹

RESUMO: Este artigo analisa o modo como a promessa pode configurar-se elemento trágico na peça *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, e no conto *O dia em que explodiu Mabata-Bata*, de Mia Couto. Em Dias Gomes, à personagem Zé do Burro é negado o direito de honrar a sua dívida com uma santa. No conto de Mia Couto, a promessa não cumprida por parte de uma das personagens faz-nos pensar em tudo que é negado ao povo moçambicano no período da pós-independência, daí emergindo o elemento trágico. Um estudo comparado entre essas duas obras pode traduzir sua força literária e política e elucidar traços das duas culturas de que emanam.


Palavras-chave: Promessa. Trágico. *O pagador de promessas*. *O dia em que explodiu Mabata-Bata*. Literatura comparada.

Este artigo pretende analisar como a promessa pode configurar-se de forma trágica, embora com conotações diversas, na peça teatral *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, e no conto *O dia em que explodiu Mabata-Bata*, de Mia Couto. Se, por um lado, na peça de Dias Gomes, o protagonista Zé do Burro quer a qualquer preço pagar a promessa por realmente acreditar no poder e na força que ela tem e por isso tem a convicção que ela deve ser cumprida, por outro lado, no conto de Mia Couto, o tio do menino Azarias utiliza-se do juramento para tirar proveito disso, sem nenhuma intenção de cumprir o acordo estabelecido - a intenção real era a de se dar bem diante da situação. Assim, buscaremos mostrar como se dá a constituição do trágico nas referidas obras, por meio do tópico da promessa e de diferentes conotações, relacionando-as a aspectos da Literatura Comparada.

A promessa é um instrumento utilizado para se obter algum tipo de benefício, ou seja, a partir dela espera-se uma recompensa. Ela é manifestada pela vontade e pelo desejo das pessoas que declaram algo em troca ou em virtude daquilo que foi recebido. As promessas são expressões que comprometem o falante com o cumprimento de algo por meio de uma jura, de uma combinação ou de outros meios.

Historicamente, as primeiras promessas de que se tem conhecimento são as bíblicas - promessas do livramento, promessas de proteção, promessas de futuro,

¹Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários-Unemat. Tangará da Serra, Mato Grosso, Brasil, 78300-000. E-mail: eremagalhaes@hotmail.com.



promessas do impossível, promessa da terra prometida, etc. Todas elas eram promessas de resposta às orações dos fiéis e possuíam um significado mais profundo, ou seja, por meio delas, se acreditava poder receber a graça pretendida, se fossem seguidos os mandamentos que elas regiam. Com as promessas, Deus selava uma aliança com aquele que cumpria o estabelecido no pacto. Uma premissa importante era a de que as promessas não eram retratáveis ou passíveis de alterações; eram antes apresentadas como princípios de verdades absolutas, inquestionáveis e sem nenhuma possibilidade de serem modificadas. Na Bíblia, tem-se como convicção que outros podem fazer juramentos e se esquecerem deles; mas, se Deus promete, Ele cumpre. O livro de Hebreus anuncia que Deus deu tanto a sua promessa, como seu juramento². A escritura ainda diz que “quem fez a promessa é fiel”³.

Hoje, a prática da promessa é ainda muito comum. Persistem, por exemplo, as promessas aos santos, que também não podem ser revogadas por figurarem no âmbito do sagrado. Nelas, existe o medo de que, se não for cumprida, poderá recair sobre o fiel o peso de ter que arcar com todos os infortúnios advindos desse comportamento disruptivo. Em contrapartida, há promessas nas quais quase não existe a menor intenção de serem cumpridas. Aqui, podemos mencionar, entre outras, os juramentos dos políticos em geral, que acabam não colocando em prática o que afirmam em seus discursos.


Esta análise irá valer-se de conceitos relacionados ao campo da Literatura Comparada, que pode ser compreendida como o estudo da literatura para além das fronteiras de um país particular.

A promessa e o sagrado

Em *O Pagador de Promessas*, por meio de um protagonismo trágico, o herói da peça tem um único e inabalável desígnio: o de honrar uma promessa. A peça de Dias Gomes trata também da miscigenação religiosa brasileira e apresenta a sincera ingenuidade da devoção do povo, que se opõe a uma burocratização imposta pelo

²“Para que por duas coisas imutáveis, nas quais é impossível que Deus minta, tenhamos a firme consolação, nós, os que pomos o nosso refúgio em reter a esperança proposta.” (BÍBLIA, 6:18).

³“Retenhamos firmes a confissão da nossa esperança; porque fiel é o que prometeu.” (BÍBLIA SAGRADA, 10:23).



próprio sistema. Na peça, um homem simples do campo deseja cumprir a promessa feita a Santa Bárbara, após ter seu burro curado. O que deveria ser um simples ato de fé toma proporções gigantescas quando a personagem principal, Zé, é barrada pelo vigário local, que o impede de entrar na igreja carregando a cruz que havia prometido.


Na configuração da obra, pagar uma promessa feita ao divino, para o homem simples, é uma dívida que precisa de quitação. A palavra empenhada tem, assim, grande peso. A peça flagra que para maioria das pessoas, nos tempos atuais, isso não é o mais comum, visto que muitos não cumprem o que prometem e veem a promessa como um mero acordo que pode ser mudado a qualquer momento. Pelo contrário, para a personagem Zé do Burro, a palavra é o que o diferencia dos animais, é o que o aproxima de Deus. Já que fora Deus que salvara a vida de seu companheiro, fora Ele que cumprira o acordo. Assim, configuravam-se as circunstâncias para que a dívida fosse quitada.

Quanto ao conto de Mia Couto, a personagem Azarias, um menino órfão e sem maiores atributos, estava incumbido de cuidar dos bois da fazenda do seu tio Raul. Por esse trabalho, nada recebia em troca e permanecia, então, nessa fazenda sem outras perspectivas de vida. Por não ter nenhuma instrução, conforme sugere o conto, o maior sonho do garoto era frequentar uma escola.

O boi Mabata-bata era um dos maiores animais de que Azarias cuidava, além de ser um boi muito valioso para o dono. O drama do menino iniciou-se quando, determinado dia, após Azarias madrugar na lida, esse boi foi atingido pela explosão de uma mina, que era denominada por Azarias de *ndlati*, a “ave do relâmpago”. Como podemos ler nesse trecho do conto, “a morada de *ndlati* era ali, onde se juntam os rios para nascerem da mesma vontade da água” (p. 42)⁴.

Num primeiro momento, o jovem atribuiu a explosão do boi ao divino, ao místico. O divino não aparece na promessa, mas pode ser visto como uma forma de libertação e, mesmo que amiúde, motiva a esperança para a justiça ser um pouco mais igual, o que se reflete no desejo de um dia frequentar a escola como tantos outros que têm seu direito. São os deuses que decidem quem irão levar, seja por justiça ou apenas por seguirem suas próprias escolhas.

Azarias, após o ocorrido e por saber o que poderia ainda vir a acontecer com ele, temia: “o medo escorregou dos olhos do pequeno pastor” (p. 42). Para a personagem,




era terrível pensar que seria repreendido pelo tio. Azarias estava num campo minado, onde tudo poderia explodir ao seu lado, mas ele se colocava na posição de submissão a esse sistema, cultivando hábitos próprios do processo de colonização. A simbologia presente aqui é bem característica da escrita de Mia Couto. Segundo Abdala (2012, p. 32), “nas mitologias do homem do campo de Moçambique, [...] há ecos do realismo mágico latino-americano (agenciamentos culturais entre as Américas, África e Europa)”.

Nas obras analisadas, podemos verificar que o aspecto trágico se constrói a partir da simplicidade das personagens. Azarias vê na promessa do tio a única esperança para ter seus sonhos realizados. Assim, sua vontade ganharia contornos reais e ele poderia sair daquele mundo. O menino via na escola uma salvação possível, embora, em alguns momentos, não enxergasse saída.

Os filhos dos outros tinham direito da escola. Ele não era filho. O serviço arrancava-o cedo da cama e devolvia-o ao sono quando dentro dele já não havia resto de infância. Brincar era só com animais, nadar o rio na boleia do rabo de Mabata-bata, apostar brigas do mais forte. (p. 43).

É como se os povos que realmente constituíssem uma nação fossem invisíveis aos olhos daquele que detêm o poder. Podemos inferir que a promessa proferida a Azarias é suspeita e duvidosa, pois o tio não via o sobrinho como ser humano ou como alguém auspicioso; pelo contrário: ele resumia a vida do garoto a servir à fazenda. Para o tio, Azarias não tinha que sonhar com um futuro melhor, a quem já estava predestinado um outro desfecho: “este, da maneira que vive misturado com a criação há de se casar com uma vaca” (p. 43). O menino estava, pois, condenado a ficar naquela fazenda, sem direito a sonhar. Assim como o tio, as demais personagens não se importavam com Azarias e jamais fariam alguma coisa para melhorar a situação do garoto: “e todos se riam, sem quererem saber da sua alma pequenina, dos seus sonhos maltratados” (p. 43). Esse trecho decalca bem a postura dominado/dominante. Conforme afirma Said (1995, p. 22-23), no discurso literário, é perceptível, como parte da relação entre cultura e império, o poder que se estabelece.

Azarias buscava um caminho, uma saída de libertação. A fuga seria sua única alternativa, que para ele traduzia-se em tristeza: “partiu na direção do rio. Sentia que não fugia: apenas a começar o seu caminho” (p. 43). A travessia do rio separava os dois espaços, um de sofrimento, o outro de esperança. O menino não sabia ao certo o que o esperava, mas empreendia uma tentativa “na outra margem parou à espera nem sabia de quê” (p. 43). Vivenciava, assim, um conflito interno, o de ousar ou de se




manter ali, estagnado naquele lugar. Pode-se afirmar, de acordo com Abdala (2012, p.43), que esse protagonista representa uma realidade histórica, “impregnações ideológicas do processo de colonização no cotidiano que atualiza estruturalmente determinados mecanismos de pensamento e ação”.

Por detrás do discurso do tio, havia uma promessa que, com toda certeza, não se concretizaria. O pensamento era um só: ter o controle sobre o sobrinho, postura que caracterizava bem sua posição diante da situação. “Esse malandro vai apanhar muito bem, quando chegar. [...]. Esse sacana do Azarias onde foi? E os outros bois andariam espalhados por aí?” (p. 44). O ambiente como um todo pode ser remetido a um campo minado, que a qualquer hora pode explodir. Nesse contexto, a avó do garoto entra com a clara missão de administrar a diferença entre tio e sobrinho. Fica subentendido que a intenção não era ajudar o neto e, sim, dominá-lo, fazê-lo aceitar o que a ele era imposto. Manifesta-se, nesse ponto, portanto, a tolerância da exclusão.

O primeiro impulso do tio quando encontra Azarias é o de se colocar na posição de superioridade. Mas, quando vê que, daquela vez, tal atitude não funcionaria, ele abre a guarda provisoriamente e, como forma de convencer o sobrinho a retornar e a dar explicações do que tinha acontecido, apela para a saída da promessa: “apareça lá; não tenhas medo. Não vou bater” (p. 45). Contudo, essas eram promessas vãs. Como afirma o narrador, “jurava mentiras. Não ia bater, ia matar-lhe de porradas, quando acabasse de juntar os bois” (p. 45).

Para que Azarias ouvisse o chamado do tio, a avó aparece para intermediar a conversa e se colocava a favor do tio Raul, com o intuito de fazer com que o neto acreditasse na falsa promessa, logrando uma aceitação. A intenção era administrar a diferença para então dominar, como podemos perceber neste trecho: “o Azarias vai negar de ouvir quando chamares. A mim, há de ouvir. Aplicou de confiança chamando o pastor” (p. 45).

Azarias expressa medo e temor diante do tio: “Não quero, vou fugir” (p. 45). Vê-se, assim, sem saídas diante da situação: “tinha certeza de não saber aonde ia, lugar nenhum. E no fundo não acreditava que voltando para casa as coisas fossem diferentes” (p. 45). Raul ainda dizia: “esse gajo vai voltar nem que eu lhe chamboqueie até partir-se dos bocados (p.45)”, ou seja, a intenção era punir severamente o garoto.



Na falta de uma saída melhor, o acordo entre os homens é o que resta ao jovem. Acordo que, mesmo sabendo que não seria cumprido, gera uma esperança, um fôlego a mais para enfrentar o sofrimento e a luta diária: sair da punição e ainda ter a possibilidade de ser tratado como um igual. Conforme já adiantado, essa situação é negociada pela necessidade de fazer o garoto voltar às suas obrigações de pastor e ao seu mundo de obediência e sofrimento.


Obstáculos e luta para concretização da promessa

Existem obstáculos, mas também intermediação, para os acordos e as promessas. As intermediações são intervenções que procuram fornecer uma resolução mais amena às situações conflituosas. No conto de Mia Couto, a presença e a interferência da avó, era sempre no sentido de administrar a situação, como é possível perceber neste trecho: “cala-te Raul. Na tua vida nem sabes da miséria. [...] direciona ao neto: Anda meu filho, só vens comigo. Não tens culpa do boi que morreu. Anda a ajudar o teu tio juntar os animais” (p. 45). O papel da avó era, assim, preponderante para que o neto continuasse a ser explorado pelo tio. De fato, a preocupação constante era conseguir o controle sobre Azarias e, assim, a avó persegue seu objetivo e faz novas tentativas: “o teu tio está muito satisfeito. Escolhe, há de respeitar o seu pedido” (p. 46). A ideia da promessa toma forma.

A promessa do tio a Azarias poderia ser a solução para o impasse; o garoto poderia mudar sua vida para melhor, e o tio tinha então um pretexto mentiroso para lograr o que queria, pois poderia simplesmente não cumprir o pacto, sem nenhuma preocupação. Como a personagem de Raul não tinha outra saída,

achou melhor concordar com tudo naquele momento. Depois, emendaria as ilusões do rapaz e voltariam às obrigações do serviço das pastagens, por um momento acreditou que o menino estaria com os bois, com ele. (p. 46).

Assim, o tio opta por aquilo que era mais conveniente naquele momento. Como estava anunciada, a verdadeira intenção da avó era conquistar a confiança do neto. Ela sentia-se vitoriosa e confiante por ter conseguido convencê-lo. Então, fala da promessa do tio e diz ao neto que ele poderia escolher o seu prêmio: “o teu tio está muito satisfeito. Escolhe. Há de respeitar o seu pedido” (p. 46). Por trás de tal atitude, pode-se



vislumbrar a perversidade de Raul, que usa dessa artimanha para atizar o desejo mais íntimo do sobrinho, a imensa vontade de frequentar uma escola, como os demais meninos do lugarejo.


A intenção de fuga por parte de Azarias ocorria porque o menino não tinha entendido nada do que tinha se passado com o boi e foi logo se culpando por situações corriqueiras. Por isso, resolveu fugir em vez de ser culpado injustamente, já que não poderia justificar tamanha monstruosidade. Fugindo, poderia ter a chance de reconstruir sua vida. A certo momento, ao ouvir a voz da avó, o menino pensa ser *ndlati*, a ave do relâmpago chamando, mas logo percebe que não era isso. Tinha a sensação do mundo se abrindo para ele naquele exato momento,

não era o rio que afundava suas palavras: era um fruto vazando de ouvidos, dores e cores. Em volta tudo se fechava, mesmo o rio suicidava sua água, o mundo embrulhava o chão nos fumos brancos. (p. 47).

No conto, percebe-se a vontade da personagem de sair do anonimato e a escola representava a possibilidade para ultrapassar essa barreira, a única forma para transpor as cercas que o prendiam naquele lugar. Ela seria a luz no fim do túnel, uma tentativa de ruptura, apesar de um sentimento muito maior de fracasso e de falecimento das forças. Por outro lado, o conto parece dizer ao leitor que as utopias são necessárias e, se não as temos, estamos condenados a ficar presos e submissos a tudo que nos impede de sair de uma determinada situação que nos é apresentada. A todo o momento, o ser humano é testado e desafiado e a sua tendência é harmonizar-se com aquilo que está posto. Assim, acabamos por vivenciar uma situação trágica, não assumimos uma postura e fugimos dos enfrentamentos e conflitos.

Por sua vez, Em *O Pagador de Promessas*, percebe-se o quanto a promessa a Deus, por intermédio de uma santa do Candomblé, é interpretada como uma afronta às regras dos homens, algo que precisa ser estancado. Os homens criam leis próprias, mesmo depois de feitos acordos, agindo, assim, segundo as suas vontades. Por essa razão, um ato, por mais simples que seja, configura-se como um afrontamento, a precipitação de uma revolta que precisa ser eliminada. O domínio por meio das palavras determina o que é justo e o que é de direito.

Quanto ao outro que se sente como devedor, ele precisa honrar o compromisso feito e, para isso, necessita de permissão das autoridades para realizar o acordo




que fizera com Deus. Ora, tal intermediação não se dá por uma questão de justiça e, sim, pelo interesse de julgar quem é merecedor, quem é, segundo seus próprios critérios, adequado ou não para adentrar a igreja. São como juízes das promessas feitas pelos outros, intermediando os acontecimentos com a autoridade imposta aos homens, sem levar em consideração o diferente, apenas com objetivo central de se manter o poder. Nesse jogo, servem-se dos carrascos que, em suma, protegem algo que não precisam entender. Precisam apenas cumprir as ordens daqueles que mantêm em seus discursos o poder e as normas mais apropriadas para cada situação, para cada devedor.

Promessas e tragédias

No conto de Mia Couto, a promessa pode ser percebida, também, como um último recurso, um alívio que pode ser efetivado por meio daquele que tem mais poder. Quando o menino Azarias a exige do tio, faz mais do que um acordo; faz um pacto que visa ao alívio de seu sofrimento, mesmo que continue a pastorear quando não estiver na escola. A palavra do homem pode não ser confiável, mas a força dela aprisiona, assim como também pode ser uma saída para a libertação. Neste caso concreto, o pacto não se estabelece por uma iniciativa pura e livre, e, sim, por uma necessidade libertária, por falta de possibilidades de fugir da punição ou da própria vida.

Por não ter mais escolhas, Azarias aceita pretende um acordo, uma promessa do tio. Da mesma forma, Zé do Burro também faz um acordo e tem a sua parcela de dívida com aquele que cumpriu o acordo de salvar o seu companheiro, o burro. Diante disso, deve-se cumprir o juramento, haja vista que uma parte já cumprira o acordo, sem medir as consequências ou a distância. A palavra empenhada é dívida que precisa ser paga, mesmo sabendo-se que muitos usam da esperteza e não cumprem aquilo que prometem. Zé tinha uma dívida que precisava ser paga, mesmo que o caminho para esse cumprimento o direcionasse ao trágico, ao confronto que os homens colocam como obstáculos, ou mesmo, talvez, a juros acrescidos à sua dívida. Quanto ao jovem Azarias, talvez por uma inocência ou mesmo desejo extremo, ele acreditava que o tio cumpriria a sua fala, mesmo sabendo que as palavras daquele e de muitos outros homens não têm a garantias de validade.




Nos dias atuais, a promessa caminha-se para o trágico, quando o cumprimento dela se transforma em encerramento e na morte figurada do devedor - ou mesmo daquele que espera que ela seja uma luz de esperança em um mundo onde esperar por um futuro sem libertação se tornou uma constante. Criam-se fins trágicos, não porque possuem em si vidas e sonhos, mas porque talvez o sofrimento das vidas das personagens já configura um fim mesmo durante o seu existir. O fim já está anunciado durante o viver das personagens. Assim, cada uma delas busca na promessa divina ou humana um alívio de seu sofrimento, que começa mesmo antes das catástrofes e da calamidade dos acontecimentos que colocam outros rumos em suas vidas. A dívida é difícil de ser paga quando os homens mudam as moedas de troca.

Ao relacionar aspectos do trágico nas obras em pauta, percebemos que elas suscitam questões que nos angustiam e às quais buscamos respostas. Pode-se, então, aventar uma explicação sociológica: o ambiente externo pode influenciar no interno, constituindo-se parte integrante do núcleo da ação dramática. Por meio dos estudos literários, podemos promover reflexões que contribuem para a formação e o entendimento do ser humano, que, no dizer de Candido (2011, p. 177), funciona como “um equipamento intelectual efetivo” e traz à tona “os valores que a sociedade preconiza, ou que os consideram prejudiciais”. É na tomada de consciência da realidade que nos é apresentada que podemos vislumbrar possibilidades de sair da relação de dependência, avançando no processo de libertação das imposições externas.

Azarias representa a promessa que não se cumpre nas mais diferentes situações do processo de interlocução – ou, em outra formulação, em um mundo de falsas promessas. Já com a personagem Zé do Burro, o não cumprimento se dá por toda uma incompreensão do mundo moderno, que se traduz na falta de diálogo com as diferenças e a desconsideração das influências do processo de miscigenação que nega o que é marca característica do povo brasileiro.

Espera-se cumprimento, por parte daquele que profere uma promessa. Ao pronunciarmos determinadas palavras, assumimos as mais diferentes posições, dependendo dos interesses advindos dessa ação. Em Zé, é claro o desejo, a intenção de cumprir; já em Raul, é perceptível o lado esquivo do seu discurso, colocando-se na posição do dominante. Assim, o trágico desenha-se, nesses textos, à medida que o discurso da promessa se apresenta como uma constante luta para sua concretização.




Na obra de Dias Gomes, por parte daquele que busca cumprir o empenho, por acreditar em certos princípios religiosos como forma de resgate de sua totalidade. No conto de Mia Couto, a promessa não cumprida desvela o lado cruel do discurso, a intenção tão somente de dominar, anular o outro, tirar proveito, levar à submissão.

Na maioria das vezes, sofremos com os reflexos de todo um processo de colonização e, ao nos colocarmos em relação ao outro, adotamos a postura de dominado, estabelecendo relações hegemônicas e não nos constituindo como sujeitos. Assim, Azarias pode representar uma forma de combate às ideias imperialistas. Mia Couto apresenta o sujeito que vive em espaços opressores, que não se encontra neles, mas acredita que tudo pode melhorar. Por meio da personagem principal do conto, o autor deixa suas marcas implícitas, a representação de várias identidades. Somos múltiplos, não estamos isolados num canto do mundo e isso nos possibilita uma análise do contexto social. Para Sandra Nitrini (1997), Antonio Candido pode ser considerado o principal exemplo comparatista dialético apropriado à leitura da literatura brasileira, contribuindo tanto para a definição do campo teórico no nosso país, como para reorganizar algumas bases do comparatismo mundial.

Por meio da literatura, podemos pensar esses espaços opressores e quais as relações que estabelecemos com o mundo. Independentemente de onde a obra é produzida, há pontos de reflexão que são convergentes. Há laços situacionais que nos aproximam e não podemos negar blocos enunciativos e articulações nacionais. Dessa forma, percebe-se que a realidade, seja ela Moçambique, Brasil, possui pontos confluentes.

Dias Gomes, com sua obra, denuncia um processo de exclusão das diferenças e o egocentrismo arraigado em relação à cultura do outro; Mia Couto, por sua vez, discute os conflitos do seu lugar na relação dominante *vs.* dominado. De diferentes lócus enunciativos, acessamos o mundo e estabelecemos relações com ele, o que suscita questões que podem representar contextos e realidades diferentes. Os autores não falam de forma isolada, suas vozes emitem ecos que nos permite pensar outras situações, outros lugares. Uma obra não pertence e não simboliza apenas o lugar onde ela foi produzida, porque, por meio da literatura, estabelecemos redes de comunicação.

Mia Couto, por meio do conto, apresenta uma contestação ao processo de colonização, sobretudo ao pós-colonialismo no contexto moçambicano. Dias Gomes



questiona a realidade brasileira e suscita a problemática da cultura marginalizada. Da mesma forma, Abdala, ao analisar os romances de Graciliano Ramos, afirma que o autor, por meio de suas obras, suscita problemáticas de atores sociais e ainda:


que eles se organizam em torno da aspiração do escritor por associar ficção a um processo histórico mais amplo. Sua aspiração pode ser situada como uma inclinação de sua potencialidade subjetiva, uma possibilidade que procura configurar como objetiva, um impulso que se projeta em seus horizontes de expectativas. O processo histórico em que se manifesta o sujeito, como se depreendem do conjunto de sua obra, vincula-se a uma práxis social que escapa às determinações individuais, mas também pode ser visto como uma rede supraindividual, que tem suas malhas definidas por múltiplos campos de conhecimento e circunscrições de práticas sociais. Não procura o escritor um sentido de totalidade enquanto um sistema fechado, mas como conglomerados de tensas redes de articulações mais gerais. Do individual ao social, redes e processos em interações associadas a contextos situacionais, em que configurações relações hegemônicas que se debatem com tendências contra-hegemônicas. (ABDALA, 2012, p.125-126).

Conclusão

As circunstâncias expostas nas obras aqui tratadas possibilitam uma reflexão sobre as relações de poder, frutos do processo de modernidade, que aliena os indivíduos e camufla realidades, acentuando tragicamente a condição do sujeito em determinados lugares.

De fato, o mundo moderno capitalista faz com que os seres humanos fiquem sem perspectivas e sem meios para sair de uma situação subalterna, pois eles estão tão envolvidos no processo e, como tal, nem se dão conta de sua verdadeira posição diante de determinados contextos. Podemos listar os outros personagens de *O Pagador de Promessas* presos a esse mundo, que os devora na medida em que não conseguem extrapolar a realidade que se lhes apresenta. De certa forma, Zé do Burro e Azarias compõem o cenário das personagens emparedadas e sem perceptivas futuras.

A promessa da escola faz com que Azarias vislumbre, mesmo que distante, uma possibilidade de saída para sua vida, mas, como isso estava somente no plano do discurso do tio, tal promessa fica no plano dos sonhos do menino. O conto é bastante metafórico: a escola, assim como a travessia para o outro lado do rio, poderia significar a liberdade, um abrir de horizontes, que tiraria o garoto da ignorância.



No conto de Mia Couto, a promessa não cumprida por parte de Raul nos faz pensar tragicamente em tudo que é negado ao povo moçambicano no momento histórico do pós-independência. Azarias seria a voz que ressurge das cinzas, que poderia fazer com que ficassem para trás resquícios de subordinação na relação entre colonizado e colonizador, que marca as relações de poder. Ele pode representar o desejo de muitos outros Azarias, um sonho que quase sempre acaba frustrado. Em Dias Gomes, à personagem Zé do Burro também é negado o direito de honrar com seu propósito e a dívida com a santa, de acordo com seus princípios religiosos, herança da formação do povo brasileiro. Reproduzimos de forma condicionada aspectos de uma estrutura sociocultural. Conforme afirma Abdala (2012, p. 127), “a hegemonia (e com elas suas formas mentis dominantes) é sempre porosa, tanto no mundo da economia, da sociedade e da política, como no da vida cultural”. Em sua análise da personagem Paulo Honório, de Graciliano Ramos, o autor (2012, p. 127) ainda acrescenta: “nada poderia ser diferente – modos de articulação dominantes – que levam atores sociais que dele participam a práticas convencionais, determinadas, que, os encarceram”. Assim, nas obras analisadas neste artigo, podemos afirmar que os personagens protagonistas representam outros atores da realidade, em diferentes contextos da sociedade.

Referências

ABDALA JÚNIOR, Benjamim. *Literatura comparada e relações comunitárias hoje*. São Paulo: Ateliê, 2012.

BÍBLIA, Português. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/hb>>. Acesso em 19 set. 2016.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

COUTO, Mia. *Vozes anoitecidas: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GOMES, Dias. *O pagador de promessas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

MATA, Inocência da. Literatura-mundo em português: encruzilhadas em África. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 3 (2013), p.103-118.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: EDUSP, 1997.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DA ESCRAVIDÃO NA ANTIGUIDADE ÀS SUAS CHAGAS *EM PRECES E SÚPLICAS OU OS CÂNTICOS DA DESESPERANÇA*, DE VERA DUARTE

¹Everton Vasconcelos Pinheiro

²Rita Barbosa de Oliveira

RESUMO: Este artigo é proveniente de uma comunicação aprovada no XV Congresso Internacional da ABRALIC. Propõe-se, neste trabalho, relacionar a prática da escravidão na Antiguidade com a colonização europeia na África, a partir do séc. XV, e mostrá-la na poesia de Vera Duarte no livro *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança* (2005). Emprega-se como principal orientação teórica o livro de José Guimarães de Mello, *Negros e escravos na Antiguidade* (2003). A perspectiva da poetisa mostra que a escravidão agora toma formas diferentes, pois os negros sofrem a indiferença de grande parte dos membros da comunidade e não possuem voz, tendo em vista que muitos de seus direitos continuam a ser desrespeitados.

PALAVRAS-CHAVE: Vera Duarte; poesia de Cabo Verde; pós-colonialismo; escravidão.

ABSTRACT: This paper comes from a communication approved in the XV International Congress of ABRALIC. This work proposes to connect the slavery practice in ancient times with the European colonization in Africa, from the XV century, and shows it in Vera Duarte's poetry, in book *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança* (2005). The mainly theoretical orientation will be by José Guimarães de Mello, with *Negros e escravos na Antiguidade* (2003). The perspective of this poetess shows that slavery now get different forms, because the black people suffer indifference from a big part of world community members and they don't have a voice, in view of your rights are usually disrespected.

KEY WORDS: Vera Duarte; Cape Verdean poetry; post colonialism; slavery.

A pesquisa em literatura cabo-verdiana feita pelo viés da teoria pós-colonial garante leituras aplicáveis a questões atuais da sociedade. Também, a poesia de autoria feminina, além de dar voz à expressividade aos povos da África, como é o caso do livro analisado neste artigo, de Vera Duarte, poetisa cabo-verdiana, *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança* (2005). A temática abordada neste livro de poemas abrange tanto a terrível história da escravidão dos negros durante o processo de colonização perpetrada pelos europeus, quanto a subalternização das mulheres nas organizações sociais da África e, por extensão, a outras classes marginalizadas de povos de diferentes partes do planeta. A poetisa expressa de maneira gradual esses grupos menos providos de reverberação social, desprovidos de voz. A crítica da teoria pós-colonial torna os poemas em claros apelos à

¹ Mestrando em Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas. E-mail: evpinheiro55@gmail.com.

² Doutora em Letras – Estudos Literários pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, adjunta no Departamento de Língua e Literatura Portuguesa e no Programa de Pós-Graduação em Letras, ambos da Universidade Federal do Amazonas. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP. E-mail: ritapsocorro@gmail.com.

sociedade para a conscientização das mazelas sociais que perduram desde os tempos da escravidão contra os pobres, marginalizados e silenciados.

Neste artigo, compromete-se em analisar, na linguagem poética de Vera Duarte, confissões e denúncias, dando visibilidade, não somente no campo acadêmico, mas também na sociedade em geral. Pesquisa-se a escravidão na Antiguidade, seguindo pela Era Moderna até a Contemporaneidade, para discutir que, de modos diferentes, a escravização persiste. O livro de suporte para o estudo sobre a escravidão desde a Idade Antiga é *Negros e escravos na Antiguidade* (2003), de José Guimarães Mello. A metodologia de análise e orientação teórica é composta pelos autores da teoria pós-colonial, com Thomas Bonnici, em *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura* (2012), e Gayatri Spivak, com *Pode o subalterno falar?* (2010). Assim, as análises dos poemas de Vera Duarte serão guiadas pela temática da escravidão, suas causas, consequências e sua nova forma na sociedade atual.

ESCRavidÃO: DA ANTIGUIDADE ÀS COLONIZAÇÕES EUROPEIAS NO SÉC. XV

A temática da escravidão não é somente aplicável a análises históricas, memorativas ou de referências. Longe disso, essa tão antiga e vil prática tomou novas formas na modernidade e alguns de seus aspectos nunca mudaram. José Guimarães de Mello, em *Negros e escravos na Antiguidade* (2003), discorre a respeito de como se originou e instaurou o preconceito social nas relações sociais humanas e que, por consequência, resultou na escravidão.

A razão do homem pensar em subjugar, controlar, explorar e abusar de outro ser humano vem da ideia de poder. Quando se tem poder e, por isso, se é tomado pela soberba e pela cobiça, se pode fazer qualquer coisa que exceda os limites da boa convivência, pois, “o homem conhece o poder pela força” (MELLO, 2003, p. 15). Subjugar os mais fracos, fazê-los obedecer e servir aos mais fortes foi um dos pensamentos que levaram a humanidade a conceber a escravidão, segundo Mello.

A diferenciação entre fraco/forte traz em si a concepção de superioridade de uns sobre outros. Ora, se há um superior, há também um inferior. “Nessa noção de superioridade estava naturalmente embutida a noção de inferioridade, como só acontece na lei dos contrários” (MELLO, 2003, p. 16). Essa superioridade presumida pela força, logo, o poder, fez os poderosos pensarem em si como demiurgos, seres não divinos, mas próximos dos deuses, com função de gerenciar, controlar e organizar o mundo. Como diz

Mello, um “demiurgo tem súditos, deve ser temido, adorado, venerado, pois é como os deuses, tem poder” (MELLO, 2003, p. 16).

Estabeleceu-se, portanto, a estratificação entre dominador e dominado, servo e senhor. (MELLO, 2003, p. 17). Nesse ponto, Mello esclarece que essa mentalidade foi vivida e passada adiante na história pelos povos bíblicos, quando o povo de Israel foi escolhido para ser “servo e escravo do Senhor Deus de Abraão, de Isaac e Jacob” (MELLO, 2003, p.17). No entanto, isto não era ainda escravidão, embora a justificativa de povo eleito lhe desse por vezes direitos sobre outros povos, e Deus, nas escrituras, lhe tenha dado a vitória sobre as outras nações. Algumas delas, não sendo dizimadas, se tornavam tributárias ou tinham seus cidadãos escravizados.

O levantamento histórico sobre a escravidão no mundo, realizado por Mello, mostra, na data mais antiga, a escravização sendo registrada e regulamentada com os mesopotâmios desde o século XXII a.C. (MELLO, 2003, p. 27). Tais dados nos revelam a existência da escravização de homens sobre semelhantes seus, isto é, de mesma etnia, mesmo povo, de mesmas crenças, no entanto, o termo escravo nos remete, na contemporaneidade, à sujeição forçada dos negros aos brancos. A comercialização de negros pelos brancos europeus iniciou na África no séc. XV, com as colonizações.

O livro de Mello também discorre sobre o preconceito e como a humanidade aderiu a essa prática. O preconceito inicial nasceu por vias religiosas, da crença de que os homens poderosos tinham aproximação com o divino pelo poder que possuíam, poder advindo da força ou da violência exercidos e, por conseguinte, os tornava temidos (MELLO, 2003, p.16). Segundo o estudo feito por Mello, o preconceito oriundo da religião, da dialética entre cristão *versus* pagão, gerou o preconceito racial, pois, “por mais que pareça paradoxal, o preconceito, inicialmente criado contra os negros, fora muito mais de ordem religiosa que racial” (MELLO, 2003, p. 21-22).

Obviamente, a escravidão tem origens profundas, no entanto, as causas sempre levam ao entendimento de estratificação, de superioridade e inferioridade, do preconceito proveniente de condições diferentes concebidas por melhor e pior. Desse modo, compreendemos que há um duplo preconceito sustentando a escravização na África. O religioso cristão, em que os brancos defendem a ideia de que são iluminados e salvos por Cristo, de que são também ricos e civilizados e estão acima dos outros povos, enquanto os negros são acusados de pagãos, que vivem nas trevas sem o cristianismo, e de que são selvagens animalizados, não-civilizados, e por isso devem ser dominados.

Aplicou-se tal justificativa também aos índios brasileiros, quando, “em nome das missões religiosas, assistiu-se a uma escravização em massa (...) os índios da América e os negros da África” (MELLO, 2003, p. 21). Discorrer sobre a escravização dos povos das Américas desviaria nosso foco, no entanto, é bastante válido citar. Quanto aos povos da África, os próprios religiosos, muitos deles, saíam em defesa da ideia de que os negros eram pouco mais que animais, pois “não eram tão humanos”, além de serem “maus de nascença”. Mello cita a alegação de alguns padres de que “os negros eram naturalmente maus (...) mostravam a evidência de sua constituição simiesca” (MELLO, 2003, p. 22).

A escravidão no início da Idade Moderna deu-se exclusivamente por força de trabalho em prol do capitalismo-mercantilista das potências europeias. Junto com esse propósito, a escravidão moderna agregou preconceitos e, mesmo que já abolida, suas consequências reverberam ainda em forma de preconceito de raça, cor e religião. A ideia de superioridade e inferioridade nunca foi superada, apenas atualizou-se, assumindo outras formas na Contemporaneidade.

A TEORIA PÓS-COLONIAL

A teoria pós-colonial situa-se no eixo político-ideológico tangente à produção literária de países que sofreram males históricos provenientes do imperialismo. Thomas Bonnici apresenta, no livro *O pós-colonialismo e a literatura* (2012), os aspectos desta teoria e a propõe como método para analisar as literaturas de países que foram colônias europeias. O autor afirma que, anteriormente à prática literária baseada no pós-colonialismo, a produção literária dos “povos colonizados se deu como uma imitação servil de padrões europeus”, produto de colonização cultural. (BONNICI, 2012, p. 17).

Sob a luz de terminologias a respeito do que vem a ser a teoria pós-colonial, Thomas apresenta distinções entre o “colonial”, sendo este termo distintivo do período pré-independência, e “moderno” ou “recente” para distinguir o período de independência ou emancipação política. Segundo Ashcroft et. al. (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 1991 apud BONNICI, 2012, p. 19), não há consenso sobre o termo “pós-colonial”, todavia ele é usado para remeter à cultura dos povos construída sob a influência imperialista desde a colonização até a atualidade da nação, politicamente autônoma.

Bonnici apresenta outro conceito de literatura pós-colonial: “toda a produção literária dos povos colonizados pelas potências europeias entre o século 15 e o 21.” (2012, p. 19). Entendida dessa forma, todos os povos dos territórios que foram submetidos a condição de colônias, ou francesas, ou inglesas, ou portuguesas, ou espanholas, possuem

literatura pós-colonial. As Américas estão compostas de nações com literaturas construídas sob a influência indireta do imperialismo e culturas nativas fundidas com o eurocentrismo. Todas elas originaram-se da experiência da imposição do poder imperial por meio da colonização.

Gayatri Spivak, em seu livro *Pode o subalterno falar?* (2010), mostra a subalternização a que o ser humano pode ser submetido. Spivak contribuirá nas análises a seguir pois, para ela, a figura da mulher negra é duplamente oprimida e, assim como os demais subalternizados, não tem direito à voz na sociedade. Fazendo uma referência à analogia militar de Foucault, em que os homens são os soldados, as mulheres são os prisioneiros em recrutamento, e os homossexuais os doentes em um hospital, Gayatri afirma que, as mulheres são, para ela, o “subproletariado urbano” e “se encontram em dupla obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 70).

Na visão de Spivak, se incluem como subalternos todas as classes marginalizadas pela dominante, todas as que são silenciadas pelo capital, religião, gênero e raça. Sua problemática proposta sobre o sujeito subalterno em sua representatividade ocidental baseia-se em fatores políticos, econômicos e sociais do mundo atual. Em suma, o seu posicionamento geral afirma que o subalterno, tendo sido colonizado, não possui história, configurando um sujeito heterogêneo.

Portanto, na teoria pós-colonial, discute-se a hierarquização, na qual o colonizado torna-se objeto para o sujeito colonizador, formando a dialética do dominador e do subalterno. O oprimido é sufocado pela imposição moral, estética, política, social, em que o opressor julga as ideias impostas superiores, por isso a incute na sociedade colonizada, e este mesmo pensamento persiste mesmo após a independência da colônia. O subalternizado ainda o será enquanto compreender e aceitar a hierarquia cultural como verdadeira e sólida.

VERA DUARTE, OS ESCRAVOS, AS PRECES E AS SÚPLICAS

A poetisa cabo-verdiana Vera Duarte, no livro *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança* (2005), denuncia a escravidão a fim de dar expressão e voz ao homem vitimado. É um livro que presta a homenagem de Vera Duarte à nossa “ancestralidade africana”. (DUARTE, 2005, p. 7). Esse livro foi escrito, segundo a autora, após uma visita à ilha de Goreé, em Senegal, à Casa dos Escravos, atualmente um museu, antes, um dos maiores centros de tráfico negreiro. Assim veio sua inspiração poética, escreveu esses poemas “molhados por lágrimas de desespero e tristeza infinita” (DUARTE, 2005, p. 7),

pois “de repente (...) [viu-se Vera] perante um grupo de poemas a pedir (...) publicação” (DUARTE, 2005, p. 17, colchetes nossos).

O livro *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança* (DUARTE, 2005), é dividido em seções de poemas: “Primeiro as súplicas...”, “Agora... as Sete preces”, “Poemas do antigamente e de hoje... ainda!” e “Cântico final e redentor”. Cada uma dessas partes seccionadas abriga poemas, dos quais destacaremos, duas das três súplicas e quatro das sete preces. O livro em geral trata, de forma poética, temas diversos, entre eles a Aids (ou Sida), a mulher, os males sociais do mundo em nível global, junto com a lembrança das mortes causadas pela escravização e toda a dor dela proveniente.

A escravidão, mais especificamente, é o veio principal dessa publicação de Vera. Afirmamos isso não somente pela inspiração poética em memória aos negros mortos no passado, mas também como expressão de um povo que nunca teve oportunidade de expressar a sua posição, suas dores, suas indignações, a injustiça e a violência contra si praticada em diferentes formas no mundo atual.

No poema *Em Goreé eu chorei*, classificado como *Sétima e última prece* (DUARTE, 2005, p. 89), dedicado a Nelson Mandela, registra-se o testemunho de dor da ancestralidade africana. O eu-lírico – intimamente conectado não somente à autora, mas a todos os negros e descendentes de negros, levando em conta a própria ancestralidade a qual Vera faz parte, relata a experiência em Goreé, em tom gradativo e denunciativo, como testemunha. Nos versos “Em Goreé eu chorei/ (...) Em Goreé me inclinei/ sobre os ossos de gente que não viveu” (DUARTE, 2005, p. 89), a fala sobre os restos mortais afirma a subvida à qual os negros eram submetidos, à escravidão e ao tráfico negreiro. Tal assertiva deixa claro que viver na escravidão não é viver.

Ainda na sétima prece, a quarta estrofe traz os versos “Em Goreé/ sucumbi/ à dor do desamor/ à violência do chicote/ à vergonha atroz da humilhação” (DUARTE, 2005, p. 89), o eu-lírico revive em si as dores e todos os violentos maus-tratos pelos quais os negros passaram, e sente de modo a testemunhar o ultraje que os ancestrais passaram sem direitos e sem esperanças. Todo o mal do imperialismo contra os negros da África se torna vivo outra vez, sendo impossível ignorar.

O eu-lírico modifica o tom da denúncia no poema *Noite de San Jon* (DUARTE, 2005, p. 51), sendo a primeira das três súplicas. A lamentação vem pela constatação da desigualdade, contida nos versos “Minha cabeça/ (pobre cabeça)/ curvada abatida em abatimento tamanho...” (DUARTE, 2005, p. 51). Ao prosseguirmos a leitura desse poema, “Tenho casa água luz e luxo/ como boa comida em boa mesa” (DUARTE, 2005,

p. 51), sentimos a preocupação e o abatimento da “pobre cabeça” em sentir a desigualdade comprovada: “há homens que não têm água/ há homens que não têm luz/ há homens que não têm casa/ há homens que não têm nada” (DUARTE, 2005, p. 52).

A dor da poetisa diante da impotência torna-se lamento e súplica, como consta nos versos “Meus olhos magoados cansados pisados/ da dor mal sofrida/ e da impotência tamanha” para comprovar o peso da culpa em que só resta lamentar pela desigualdade e injustiça social. (DUARTE, 2005, p. 52).

Na terceira súplica, denominada *Cantaremos* (DUARTE, 2005, p. 57), podemos destacar a escravização. A África é evocada, e o eu-lírico reporta-se a ela como um ser personificado: “Ao longo de séculos da história/ foste o continente do ouro e do sabão/ e teus filhos os filhos da fome e do chicote” (DUARTE, 2005, p. 57). O eu lírico narra a chegada dos europeus cheios de cobiça e violentos: “então vieram caravelas/ trazendo homens de cor estranha/ (...) que cobiçaram a força simples/ dos teus filhos perfeitos” (DUARTE, 2005, p. 57). Na perspectiva da poetisa, os europeus eram homens de cores estranhas, não eram filhos da mãe-África, cujos filhos menosprezavam, mas queriam sua força para o trabalho para a escravização.

O poema segue de maneira categórica a denúncia da objetificação e subalternização a que os filhos da África foram submetidos. Nos versos da quarta estrofe há imagem da prática da escravização se consolidando, registrada em: “e descendo um a um/ os degraus do vício da corrupção e da traição” (DUARTE, 2005, p. 57). É necessário destacar que o tráfico exercido em Goreé, bem como em alguns outros países alvos do tráfico negreiro era praticado por europeus e também por próprios negros seduzidos pelos brancos: “começaram a comprar e vender teus filhos/ não mais homens/ não mais africanos/ abjetamente escravos” (DUARTE, 2005, p. 57). Assim ampliou-se o processo de dominação do imperialismo em vias de ganho de mais poder e dinheiro.

No poema *Esta canção desesperada*, classificado como *Prece quinta* (DUARTE, 2005, p. 83) e a quem a poetisa dedica *in memoriam* a Sérgio Vieira de Mello, brasileiro do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos, que faleceu, junto com outras pessoas, vítima de atentado cometido contra a sede da ONU em Bagdá em 2003. A poetisa novamente revive diversos massacres contra negros em várias partes do mundo. O poema traz os “campos de refugiados do Ruanda”, “ruas de Bissau”, “corpos mutilados das valas de Burundi”, “Conacry” (DUARTE, 2005, p. 83), e segue: “Hoje estou aqui/ entre mártires e traidores/ entre bandidos e inocentes/ entre hipócritas e

fariseus” (DUARTE, 2005, p. 83). A ancestralidade negra evocada acusa o silêncio dos espectadores do mundo perante os vários genocídios e mortes em massa contra os negros.

Ainda revivendo as experiências dos negros, a poetisa, representando todos os negros de todas as épocas, declara trazer “presa na minha garganta/ esta palavra de dor/ entranhado na minha carne/ este destino implacável” (DUARTE, 2005, p. 84), destino de morte, de indiferença dos outros, de resignação, “esculpido no corpo/ o troféu desta derrota” (DUARTE, 2005, p. 84). Assim, a poetisa rememora as mortes causadas pela violência contra o negro em vários lugares, “morri no Saravejo/ e no Camboja/ (...) na Colômbia/ e em Conacry/ (...) no Kosovo/ na Libéria/ e em Sierra Leone” (DUARTE, 2005, p. 84). As mortes citadas pelo eu-lírico remontam a casos da atualidade em que reverbera o descaso, a herança ignóbil de indiferença deixada pelos tempos de escravidão, tempos de negros equiparados a animais, a objetos.

O poema *Vozes sem eco*, classificado como *Prece quarta*, dedicado “aos excluídos da terra”, (DUARTE, 2005, p. 79), fala sobre a voz do negro oprimido, escravizado, segregado e silenciado, no intuito de dar-lhe expressão visível. A poetisa verbaliza, novamente, as dores e males que sente como representante do negro ao longo do tempo e do espaço, como povo subalternizado, não somente africano, mas agora todos os seus descendentes, os pobres, as mulheres violadas, as crianças maltratadas; clama por atenção, pede que ouçam, pois carrega muitos pesares sozinha, e sua fala final é desesperançosa: “O meu sofrimento/ é antigo e multiforme/ E minha morte/ é vã e inglória” (DUARTE, 2005, p. 79), denunciando o desinteresse mundial a respeito da violência contra os negros: “E bato às portas das cidades/ todas as cidades/ Canaãs inacessíveis e longínquas” (DUARTE, 2005, p. 79), questionando sobre onde os negros são respeitados, bem tratados, bem recebidos e levados a sério. Existiria a terra prometida aos negros, aos marginalizados e excluídos da terra?

A intensidade da dor traz à poetisa a sensação de abandono: “Carrego comigo o meu corpo/ Venho sozinho/ carregando o meu corpo” e “Venho sozinha/ carregando este corpo”. Este último se repete três vezes (DUARTE, 2005, p. 79-81) e traz as imagens da violência sobre alguém frágil: “este corpo/ esfaimado/ amputado/ destruído”, “este corpo/ derrubado/ enfraquecido/ moribundo”, (corpo) “de menina infectada/ violada por todos os batalhões”, “de mulher amputada/ pela fúria de rebeldes genocidas” (DUARTE, 2005, p. 79-81). Todas as formas de violência contra negros, pobres, crianças e mulheres, a fome, doenças venéreas, estupro, mutilação e genocídios são denunciados nesses versos.

Há também o clamor que solicita atenção: “Ouve-me ó mundo/ ó ricos/ ó poderosos/ ó políticos// Ouçam-me ó corruptos/ ó ditadores/ ó assassinos” (DUARTE, 2005, p. 80). As pessoas chamadas são generalizadas como semelhantes nas ações más, pois nas mãos dos ricos, poderosos, políticos corruptos e ditadores assassinos mantém-se o controle do mundo há muito tempo.

A voz da poetisa ecoa quando denuncia o silenciamento, a indiferença e a omissão: “Oiçam a voz/ de quem não a tem/ Oiçam esse silêncio aterrador/ que nasce (...)/ do ódio da morte/ da fome e da humilhação” (DUARTE, 2005, p. 81), a voz dos oprimidos e dominados contém ódio, tem fome. Comprova-se em “tenho fome/ tenho sede/ tenho frio/ tenho ódio/ (...) oiçam a minha cólera/ (...) a minha maldição” (DUARTE, 2005, p. 81). Se os oprimidos, marginalizados e abandonados assumissem o poder, ou sua voz não fosse ignorada, seria conhecida sua revolta, seu rancor calado e seu ódio reprimido e não saciado, assim como sua fome.

A poetisa declara sua desesperança: “mas oiçam também/ o imenso abandono/ o sofrimento antigo e indizível/ faminto exangue/ doente/ dilacerado/ eu grito” (DUARTE, 2005, p. 82). E mostra que perdeu as forças: “Mas a voz não sai/ o grito não soa” (DUARTE, 2005, p. 82). A sociedade ainda não permite que essa voz ressoe, ainda abafa a voz dos oprimidos, sejam negros, sejam mulheres, sejam crianças carentes, sejam homossexuais, sejam pobres e miseráveis. A denúncia da poetisa aqui assume proporções coletivas, ultrapassa a violência contra os negros, atinge a todos os marginalizados, oprimidos e subalternizados pelo imperialismo quando diz “a minha voz não tem eco// para mim não há/ - nunca houve -/ nem liberdade/ nem terra prometida” (DUARTE, 2005, p. 82).

Os poemas de *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*, de Vera Duarte, aqui analisados permitem ver as sequelas indeléveis da escravidão, a prática mais ignóbil do imperialismo eurocentrista de que trata a teoria pós-colonial. Indo além da escravidão dos negros, os poemas denunciam todas as formas de violência dos poderosos sobre as pessoas marginalizadas, inferiorizadas e subalternizadas.

VERA DUARTE, A POESIA DOS EXCLUÍDOS E A ESCRAVIDÃO ATUALIZADA

Não somente os negros sucumbem, mas todos os subalternizados, silenciados, massacrados pelos mecanismos do imperialismo e pelo capitalismo colonizador e explorador do século XXI. A denúncia da escravidão repete-se atualizada, quando os

pobres e marginalizados, demonstrados na poesia de Vera Duarte, são o dínamo e as engrenagens da manutenção das fortunas dos políticos corruptos e dos empresários, pela sua força de trabalho, meio pelo qual são explorados, tal como nos tempos da escravidão.

No pórtico da seção das preces, em *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*, há um poema curto e de imenso significado: *Salvé poesia* (DUARTE, 2005, p. 63). O título traz uma palavra cuja escrita não é convencional ao português culto, por assim dizer, pois a palavra *salvé*, pronuncia-se *salve*, e significa uma ordem de salvamento: salvem a poesia. Por que a poesia precisaria ser salva? Pode-se responder com a frase de Roland Barthes de que a poesia é o “logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder” (BARTHES, 1978, p. 16). A poesia é quem dá possibilidade de “voz/ de quem não a tem” (DUARTE, 2005, p. 81). A esse respeito, Carmem Lúcia Secco retoma as palavras de Claude Esteban de que todo poeta deveria saber ler os sinais do mundo e da natureza, os clamores, as dores e convertê-los em poesia, em palavra, para então torná-los públicos. (SECCO, 2005, pp. 23-24).

Em *Salvé poesia*, o eu-lírico assume este papel incumbido à palavra do poeta. “A sensibilidade do poeta/ A terra fez-me sensível/ E penetrei com desespero/ No fundo da miséria dos homens” (DUARTE, 2005, p. 63), diz a poetisa empoderado pela palavra, pela poesia. Ele segue prometendo: “di-lo-ei a todos/ A poesia dos excluídos/ é a beleza grandiosa/ de povos, raças e credos” (DUARTE, 2005, p. 63), pois não há hierarquia de culturas, não há superioridade ou inferioridade de povos ou religiões. O preconceito é a principal herança da escravidão, a estratificação exercida pela escravização nunca deixou de existir, mas precisa, segundo a poetisa, da “holística comunhão” (DUARTE, 2005, p. 63), sendo esta a chave, no sentido total de confraternização entre povos, essa é a esperança que grita por meio da poesia.

Os males da escravidão moderna tomaram novos nomes e novos meios de subsistir na sociedade do século XXI. O trabalho, mesmo que remunerado, passa a ser competitivo, em par com o índice de desemprego. Em muitos países os salários são cada vez menores e os direitos trabalhistas cada vez menos cumpridos e mais negados. O emprego passa a ser somente para a sobrevivência. As chibatadas e os castigos nos troncos passam a ser vexatórios e humilhantes, palavras ferinas e desmoralização verbal são a nova punição imposta aos trabalhadores que necessitam daquele salário. E os empresários, empregadores e muitos políticos assistem a todo esse processo analisando como tirar mais proveito e lucro, gastando sempre menos.

No poema *Habitante do século vinte e um ou a Assilah do nosso futuro*, classificado como *Prece segunda* (DUARTE, 2005, p. 67), a poetisa coloca sete cabeças que precisam cair para que a África seja como Assilah. As cabeças colocadas metaforicamente como sete males do mundo contemporâneo são “A guerra/ A tirania/ A corrupção/ A má governação/ A sida/ A estupidez/ A indiferença” (DUARTE, 2005, p. 71). Esses males fazem perdurar a exploração do governo sobre os povos, exploração de empresários sobre empregados e mantêm o dominador.

No entanto, ao fim da segunda prece, o eu-lírico canta a esperança por ser testemunha do que Assilah se tornou. Assilah, cidade do Marrocos, chamada de Arzila pelos portugueses, colonizada uma vez pelo rei lusitano D. Afonso V e abandonada por D. João III por motivos bélicos, tendo sido feita a última tentativa de reconquista com a investida de D. Sebastião na Batalha de Alcácer-Quibir. Uma vez livre dos ataques do colonizador, Assilah cresceu e tornou-se uma bela cidade alvo de turismo. Assim, a poetisa diz “Assilah foi pobreza e abandono/ Hoje é arte e poesia” (DUARTE, 2005, p. 73). Por causa desse exemplo, a poetisa torna-se otimista: “É a esperança que tem que nascer/ É a esperança que vai renascer” (DUARTE, 2005, p. 73).

O título da *Prece Segunda* associa o século XXI como o tempo da transformação da África em “Assilah do nosso futuro” (DUARTE, 2005, p. 67), chamando à conscientização de que os subalternizados pelo sistema revidem e consigam se reerguer após os males do imperialismo, da escravidão da Modernidade. O preconceito persiste e impõe aos subalternos a categoria de minoria, a fim de sempre manter os que são segregados em posição de exploração passiva.

Enquanto houver a segregação na sociedade, a suposta superioridade dos dominantes continuará provocando discriminação, preconceito, desigualdade social. A escravidão na atualidade constitui-se na exploração, no preconceito não somente contra raças, mas contra todos aqueles que a sociedade segrega e marginaliza. Eles não possuem voz: “Mas a voz não sai/ o grito não soa” (DUARTE, 2005, p. 82). Esses são os que necessitam de libertação, de voz e de inclusão.

A mensagem abstraída do livro *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança* (2005), de Vera Duarte, pela leitura proposta nesse artigo é a de despertar. Despertar para recusar as opressões que geram preconceito, exploração, resignação, silenciamento. A fala da poetisa ao se referir à África amplia-se para qualquer país, qualquer grupo de pessoas discriminadas. “Eis-nos aqui África/ e de joelhos sobre esta terra mártir/ por ti/

por nós/ por todos/ cantaremos hinos de súplica e esperança” (DUARTE, 2005, p. 59). Então, o grito é por todos, os cânticos são de esperança para todos.

Assim, a poetisa cabo-verdiana acolheu as dores, preces e súplicas do seu povo, dos menos afortunados e subalternizados e traduziu-os em poesia. “Até que a escravatura passou/ (os escravos porém ficaram) / [...] e ficou-nos/ [...] a memória do colonialismo/ abismo sem fim de miséria servidão e ultraje” (DUARTE, 2005, p. 58). A escravidão que mudou de face e de nome na sociedade do século XXI e os ultrajes preconceituosos necessitam ser findados. A poetisa, ao mesmo tempo em que escreve sobre essa urgência, deu voz aos subalternizados.

Desse modo, Vera Duarte não apenas não deixa que a história da escravização impetrada pelo colonizador a partir do século XV seja esquecida, como reconstrói essa história pelo olhar do homem negro que sofreu a violência, também problematiza situações de violência que persistem contra os negros e todos os marginalizados do século XXI e por isso abre perspectivas para a revisão das pseudoverdades que têm colaborado para a persistência de atitudes de preconceito, de racismo e de discriminação.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura**. 2. ed. Maringá: EDUEM, 2012.
- DUARTE, Vera. **Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança**. Coleção Poética e Razão Imaginante. Lisboa: Instituto Piaget 2005.
- MELLO, José Guimarães. **Negros e escravos na Antiguidade**. 2. ed. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **Vera Duarte e a busca desesperada da palavra perdida**. In: DUARTE, Vera. *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*. Coleção Poética e Razão Imaginante. Lisboa: Instituto Piaget, 2005, pp. 23-32.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

LITERATURA AFRO-BAIANA CONTEMPORÂNEA: INTERSECÇÃO ENTRE HISTÓRIA E SOCIEDADE

Lenara Nascimento de Araújo (UNEB)¹

Márcia Rios da Silva (UNEB)²

Resumo: As imagens construídas sobre o negro na historiografia literária brasileira não se afastam muito daquelas reproduzidas em outros espaços sociais da nossa sociedade. Em diferentes produções literárias canônicas encontramos um conjunto de considerações depreciativas ligadas à mulher negra e ao homem negro, aos seus valores e à sua cultura, que aludem a um passado histórico de escravização e exploração. Ao representar o negro a partir de imagens que o generalizam e o fixam em estereótipos, a literatura reproduz simbolicamente uma série de discursos que o inferiorizam, advindos de práticas de racismo, que ameaçam o convívio inter-racial e o exercício da alteridade. Seguindo na contramão da literatura canônica, a literatura afro-brasileira e, por consequência, a afro-baiana se insurgem trabalhando na desconstrução de imagens negativas vinculadas ao povo negro, oriundas do processo de mercantilização da escravidão, que além de transformar o africano em objeto de escambo ou de troca monetária, aprisionou a sua imagem a submissão e a passividade. A partir dessa premissa, esse trabalho tem por objetivo analisar como a produção literária afro-baiana desconstrói as imagens cristalizadas atribuídas a população negra, mediante uma revisão crítica da história nacional a partir da visão do próprio negro. Busca-se, a partir de alguns exemplos de produções afro-baianas, perceber como esses autores criam espaços de diálogos e questionamentos acerca do universo social e histórico da população negra brasileira, a partir da construção de personagens que representam esse segmento populacional inserindo-os como sujeitos ativos na história. Para fundamentar este trabalho serão utilizados os estudos de Duarte (2011), Silva (2006), Le Goff (2003), Fonseca (2011) com enfoques voltados para questões de identidade e de memória.


Palavras-chave: Literatura Afro-baiana; Sociedade; História. Autores baianos

A literatura, enquanto manifestação cultural, não pode ser considerada um retrato fiel da sociedade em que é produzida, entretanto, não podemos afirmar que o discurso literário é imune às demandas do meio em que foi gerado. Ao contrário, por pertencer ao mundo do simbólico e se valer da linguagem como forma de expressão, a literatura surge como um espaço privilegiado de produção e reprodução de valores éticos, culturais, políticos e ideológicos.

Ao lançarmos o olhar sobre a literatura brasileira, em suas diversas épocas e gêneros, constatamos um discurso que insiste em instituir uma diferença negativa para os sujeitos negros. As representações literárias de mulheres e homens negros, sua cultura, história e religiosidade surgem apoiadas em valores e visões forjadas no âmbito

¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação Estudo de Linguagens (PPGEL) - Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Contato: lenaraaraujo@hotmail.com.

² Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora titular da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Contato: marciarrios@terra.com.br



da escravidão, cujo objetivo era afirmar uma condição de inferioridade ou de instintiva submissão e/ou violência (FONSECA, 2011.p.255).

Construídas a partir de estereótipos vários, essas imagens presentes no discurso literário destacam, sobretudo, traços físicos e comportamentais de sujeitos negros que aludem a sensualidade exacerbada, a disponibilidade para o sexo, a resistência para o trabalho como se essas fossem características inerentes ao comportamento moral dos sujeitos negros, negando-lhes assim, aspectos positivos que promovam uma construção afirmativa de suas identidades.

Ao representar o negro a partir de imagens que o generalizam e o fixam em estereótipos, a literatura reproduz simbolicamente uma série de discursos que o inferiorizam, advindos de práticas de racismo, que ameaçam o convívio inter-racial e o exercício da alteridade.

Seguindo na contramão da literatura canônica, nomes e produções, entretanto, não nos falta para conhecer uma outra literatura que contribui efetivamente com discursos afirmativos que reconstrói a identidade de homens e mulheres negras. Salientando, sobretudo, as questões de ordem histórica e social, a produção literária de escritoras e escritores negros baianos tende a operar uma reversão dos discursos instituídos e das representações fixadas, que aprisionam a figura do negro a uma condição de subalternidade.

São textos poéticos e ficcionais que problematizam de variadas formas e matizes, mas sempre com contundência, as tensas relações raciais resultantes da experiência da escravidão e da dominação do homem negro, marcas profundas de uma sociedade de passado colonial e escravista como a brasileira, resgatando e vivificando nesse percurso experiências, práticas, saberes e existências.

Ao analisar a textualidade de escritores afrodescendentes, a pesquisadora Florentina Souza (2004) destaca que tais produções literárias problematizam os papéis que esses sujeitos exercem na vida social, colocando-se como sujeitos, disputando o poder de construção de imagens e narrativas autorepresentativas. De acordo Souza (2006) a afrodescendência que os autores negros desejam forjar:

resulta de um trabalho de problematização dos lugares definidos para o grupo na textualidade e na vida social brasileiras, um questionamento dos estereótipos e regimes de representação utilizados por intelectuais e escritores desde os primeiros textos que registraram



a presença dos africanos e afrodescendentes no país.(SOUZA, 2004, p.278)

Dessa forma, compreendemos que há na malha textual dos autores negros baianos, aqui trabalhados, um desejo e uma experiência compartilhada que busca não só a revisão, reelaboração e reinvenção do lugar do negro no discurso literário, mas, também, o compromisso em romper com o lugar-comum da estereotipia relegado a sociedade afrodescendente do Brasil.


Para tanto, esses escritores trabalham em duas frentes: a primeira na ressignificação de traços que foram usados para fortalecer argumentos sobre a pretensa inferioridade dos negros, como a cor da pele, as feições do rosto, as suas crenças e a sua relação com o trabalho. E a segunda que consiste na revisão crítica de fatos históricos a partir da visão do próprio negro, já que a história, ao ser contada a partir de uma ordem etnocêntrica, é marcada pela exclusão dos negros nos processos históricos que deram origem à nossa sociedade.

A escrita de Lande Onawale enfoca, sobretudo, as questões histórica e social. O engajamento do sujeito empírico é refletido em sua concisa produção literária. A memória afro-brasileira também é tema constante, sobretudo quando relê o processo de desculturação pelo qual o negro passou durante séculos e séculos. Os textos, então, visam (re)construir a identidade de todo um povo que merece vez e voz. Lande perpassa os universos da poesia e da prosa.

Nota-se que a produção do autor é mais volumosa no verso, que é sua preferência, uma vez que a estrutura menos rígida aponta para uma fluidez maior no ato de escrever. Entretanto, para fins de análise, destaco o conto a liberdade contra o peito, presente no livro Sete: Diásporas Intimas, lançado em 2011.

Dessa forma, o conto “A liberdade contra o peito”, do escritor negro baiano Lande Onawale mostra o trajeto de dois garotos negros a caminho da escola carregando com cuidado uma arma com “[...] munição suficiente para destruir intenções racistas como bolha de sabão no ar” (ONAWALE, 2011, p.66).

A arma em questão é uma redação, entretanto, todo o conto é construído pelo narrador para dar uma falsa ideia de que o objeto transportado pelos garotos seria uma arma de fogo. . Ciente que não há linguagem pura, inocente, tampouco signos sem carga ideológica, como ressalta Duarte (2011), ao induzir o leitor a um julgamento



precipitado, Lande ressalta os preconceitos organizados a partir de estereótipos existentes na sociedade, que tendem a enfeixar a população afro-brasileira sob o estigma da bandidagem:

Diante daqueles que ainda riam, saquei do peito aquele livro quente e o ergui o mais que pude, como um troféu, ou mesmo o próprio fogo olímpico. Atirei para o alto.


– Pá! Pá! Pá! [...] A gente carregava um ar de superioridade e sabíamos o porquê. Além do livro, dentro dele a redação que foi pedida. [...] Eu, Joel e MC Crânio, um primo que nos deu uma força, fizemos o texto usando um *rap* dos Racionais MCs, outros de GOG, textos da Lélia Gonzáles, poemas da Miriam Alves, frases do Malcolm X...

Ao criar a imagem de uma redação como arma, o narrador enfoca a inteligência do povo negro, que durante muito tempo foi visto como um povo selvagem e dotado de um raciocínio curto – estereótipo utilizado para justificar a exclusão do negro no processo produtivo pós-escravidão.

Além disso, o conto destaca a redação construída a partir de textos afro-identificados como o *rap*, os poemas afro-brasileiros e personalidades que lutam ou lutaram pela igualdade racial, como Lélia Gonzáles e Malcom X, com o que salienta a importância dos alunos terem acesso à leituras que valorizem a sua identidade negra e ajudem na construção de sua autoestima.

Poeta tão instigante quanto Landê Onawale, é o baiano Jose Carlos Limeira. Exemplo maior da geração de escritores militantes negros que começaram a produzir da década de setenta do século XX – revela a preocupação em registrar e analisar o universo cultural afrobrasileiro construído como consequência das carências e necessidades de reunião que determinado grupo tem para dar resposta coletiva às injunções de seus contatos sociais.

Consciente de que o negro continua à margem da sociedade, embora lutando para se fazer sujeito da história, o poeta constrói um discurso que subverte a ordem vigente; reivindica para si um estatuto autônomo no campo instituído, questionando as injustiças sociais, orgulhando-se da sua condição de negro, manifestando sonhos e crenças e focalizando o passado histórico, a ancestralidade, a memória coletiva, a tradição religiosa.



Em “Quilombos”, José Carlos Limeira faz um passeio pela história nacional, a partir da imagem do maior e mais famoso quilombo da história do Brasil, o de Palmares.


Os quilombos eram agrupamentos criados a partir do modelo Banto de acampamento, existentes entre os séculos XVI e XVII no continente africano. Abrigando toda a sorte de oprimidos (negros, índios e brancos), os quilombos brasileiros “[...] eram uma cópia do quilombo africano reconstruído pelos escravizados para se opor a uma estrutura escravocrata, pela implantação de uma outra estrutura política” (MUNANGA, 1996, p.63).

Excluído da historiografia nacional o quilombo, nos versos de Limeira, ganha um sentido de memória individual e coletiva, destacando as lutas do povo negro pela conquista da liberdade durante o período de escravização, mas, também, durante o século XX. Reconhecendo a memória como “um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual e coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje (...)”. (LE GOFF, 1996, p. 476).

Nos versos de “Memória I”, uma das seções que compõem o longo poema “Quilombo”, o eu lírico situa em dois planos o sentimento de liberdade: o primeiro, existente em Palmares e o segundo, similar àquela sentida pelos africanos enquanto eram homens livres na África, antes do processo de escravização:

O gosto da liberdade sentido, cravado no peito
Correr, sentir os campos ter a vida
Angola Janga
Terra de negros livres
Ali toda vida
Toda raça, raiva, vontade
África
África (tão subitamente roubada)
Sonhos (tão subitamente assassinados)
Liberdade (tão subitamente trocada pela escravidão)
(QUILOMBO, 2008).

Em “Memórias II”, o sujeito poético fala da tortura e do sofrimento passado pelo negro durante a escravidão, salientando a tática cruel usada pelo sistema escravista ao misturar povos de diferentes etnias e culturas, muitas vezes rivais entre si, a fim de impossibilitar fugas e planos de resistência. Além disso, o poema destaca o sentimento



de identidade comum que era construído no contexto da escravidão brasileira e que se sobrepõe às diferentes identidades étnicas:

O ódio do feitor é pegajoso, fecundo
Ele pode emprenhar até mentes mais estéreis
Com seu pênis de chicote.
Os feitores esparramam seu gozo
Nas costas dos malungos
Guinés, Ardras, Congos, Agomés, Minas, Cafres
E o sangue jorrou com tanta força
Que em Angola, fui Nagô, irmão de Haussá
Jeje, Tapa e Senty.
O cheiro nauseante do esperma da tortura
Fez com que ficássemos juntos, usando nosso ódio mais comum
(QUILOMBO, 2008).


Fazendo uma relação entre os morros e as favelas da contemporaneidade com os antigos quilombos, o sujeito lírico reconstrói o sentimento de uma identidade negra existente nesses locais, ao mesmo tempo em que retrata a condição marginal vivida pelos negros após a abolição da escravatura, que, sem qualquer tipo de medida reparatória política ou social, foram confinados às condições sub-humanas das periferias e favelas.

Sucumbe na Paraíba, Alagoas, Macaco e Subupira
Mangueira, São Carlos, Portela na Avenida
São quantos?

Ontem morri em Andalaquituche, Tabocas, Amaro, Acotirene
Hoje no Juramento, Borel, Turano, Salgueiro (QUILOMBO, 2008).

Em “Notícias”, última seção do poema “Quilombos”, há a denúncia do apagamento da figura do negro na história oficial, uma vez que essa foi construída a partir dos interesses da classe branca dominante. Ao apregoar a reconstrução de Palmares na sociedade contemporânea, o eu lírico anuncia a chegada de um novo tempo para a população afro-brasileira, indicado pela reescrita da história a partir do ponto de vista do próprio negro.

Por menos que conte a história
Não te esqueço meu povo
Se Palmares não vive mais
Faremos Palmares de novo (QUILOMBO, 2008).



Nessa geografia que se insinua, às vozes de Landê e de Limeira associam-se a do ativista político e cultural Alex Simões. Em seu poema “Quilombo in verso” o poeta aborda a disputa por terras entre os quilombolas do Rio dos Macacos e a Marinha do Brasil no litoral baiano:

bem no meio da marinha do brasil,
atrapalhando a segurança dos naval,
está o Quilombo Rio dos Macacos.

não seria o contrário? (SIMÕES, 2014, p. 40).


Situado entre os municípios de Salvador e Simões Filho, o Quilombo Rio dos Macacos é uma comunidade centenária de descendentes de africanos que, na luta contra a escravidão, refugiaram-se nessa área. Com a presença de braços familiares que datam de 1911, os quilombolas do Rio dos Macacos sofrem uma ação de reintegração de posse movida pela Marinha do Brasil desde o ano de 2010.

Apesar da Constituição Federal de 1988, em seu artigo de número 68, garantir que aos “[...] remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida à propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos”, os quilombolas do Rio dos Macacos correm o risco de serem expulsos de suas terras.

Trabalhando na base do absurdo, o poema denuncia a tentativa de expulsão dessa comunidade quilombola pela Marinha do Brasil à medida que inverte a ordem dos fatos, acusando o quilombo de ameaçar a segurança de uma das Forças Armadas do Brasil.

A partir do título do poema criado por Alex Simões, é possível fazer duas leituras sobre a temática abordada. A primeira é caracterizada pela preposição *in* que, na língua inglesa, é utilizada para designar algo que está dentro de um espaço, ou seja, o primeiro sentido é a própria ideia do quilombo dentro do verso.

A segunda leitura possível é própria inversão de sentido usado pelo eu lírico para chamar atenção para o problema passado por essa comunidade quilombola, ou seja, seria o poema lido de maneira inversa.



Ao trazer essa temática para seus versos, Alex Simões reitera o papel do escritor enquanto porta voz da comunidade, enfatizando o papel social da literatura afro-baiana na construção da autoestima da população afrodescendente da Bahia e do Brasil. Neste breve percurso por escritas negras contemporâneas no espaço brasileiro, procuramos demonstrar que a literatura negra de resistência em seus mais variados modos de concretização trabalha a linguagem e a estética de modo a mobilizar contra a dominação.

Na vida e na escrita. No entrelaçamento dos dois planos, elabora uma crítica radical à ideologia hegemônica. Articulam, assim, a demanda por uma outra poesia, que se ocupa do processo histórico na luta contra a opressão do homem negro em um país ainda às voltas com vestígios coloniais não (ou mal) superados. Nesse trabalho estético pretendem, portanto, transformar as relações de poder historicamente colocadas: os autores aqui abordados provam com seu percurso literário que a poesia não é feita apenas de palavras; mas concorrem para a destruição do opressor e, no processo, reconstroem ativamente os relatos interrompidos.


Referências bibliográficas

BRASIL. Constituição da Republica Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocopilado.htm

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Volume 4: História, teoria, polêmica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 375-403.

LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

LIMEIRA. José Carlos. *A noite da liberdade*. Faixa 7. Fundação Gregório de Mattos. 2008. 1 CD.



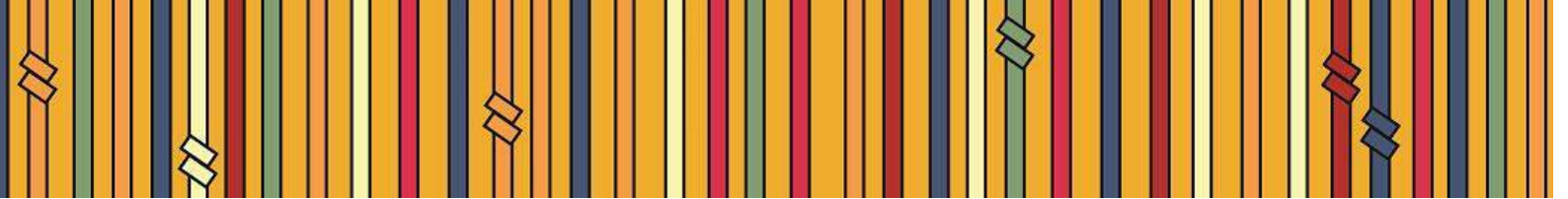
MUNANGA, Kabengele. Origem e histórico do quilombo na África. *Revista USP*, São Paulo, N° 28, 1996, p.56-63. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/28/04-kabe.pdf>. Acessado em: 21. jun.2014

ONAWALE, Lande. A liberdade contra o peito. In: _____. *Sete: diásporas íntimas*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

SIMÕES, Alex. Quilombo in verso. In: ADÚN, Guellwaar; ADÛM, Mel; RATTIS, Alex (Orgs.). *Ogum's Toques Negros: Coletânea Poética*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2014. p. 40.

SOUZA, Florentina. Solano Trindade e a produção literária afro-brasileira. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, n. 31, p. 277-293, 2004.

:



RELAÇÕES DISCURSIVAS DE PODER NO CONTO MOÇAMBICANO "AS MÃOS DOS PRETOS" DE LUÍS BERNARDO HONWANA: A MANUTENÇÃO DE UMA IDEOLOGIA RACISTA.

Leonardo Mendes Gonçalves (UFJF)¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo observar as relações de poder existente no discurso do colonizador mantidas sob a ideologia do racismo, incidida sob aqueles que estão sob a condição de inferiorizados diante de uma prática discursiva sustentada na narrativa “As mãos dos pretos” do escritor moçambicano Luís Bernardo Honwana escrita em 1964. Neste sentido, observaremos como as personagens do conto se portam diante desse discurso que amplia e conserva essas concepções de inferioridade apoiado em um contexto histórico-social, que traz a censura e ausência de liberdade em consonância com uma sistemática forjada sob a égide do modelo de sociedade de prospecto colonizador.

Palavras-chave: Racismo; Relações de poder; Conto.

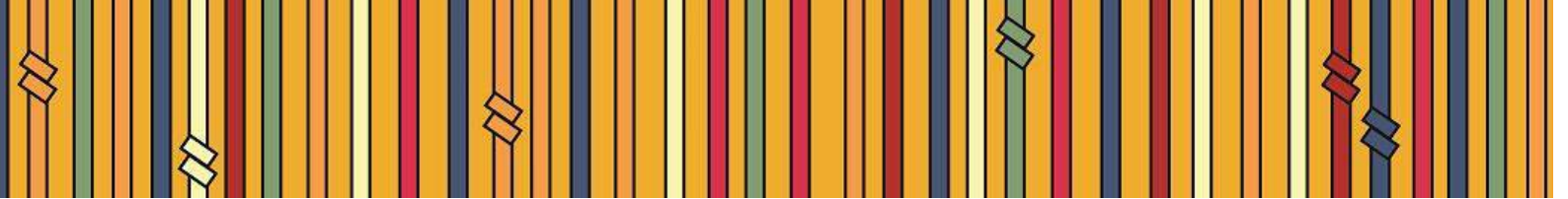
Primeiras considerações

A literatura em voga durante os anos de 1960 em Moçambique esteve atrelada as manifestações impostas pelo imperialismo português decorrente do longo processo de colonização a que esse país foi submetido. A postura crítico-literária de escritores desse período sondou consequências a que os nativos foram submetidos. Como manifestação de repulsa aos abusos propagados neste período, o tom de protesto engendrado por escritores como Luís Bernardo Honwana manifestou-se como lógica na criação do projeto literário, visando por meio da linguagem resistir às diversas formas de colonização que subjaz o homem desse período.

Assim, publicada no ano de 1964, a obra “Nós matamos o Cão-Tinhoso” traz nas narrativas marcas fixadas pelo processo de colonização em Moçambique, que não apenas se referiu ao aspecto territorial, mas que ultrapassou questões culturais, políticas, identitárias nos quais diversos sujeitos foram oprimidos por esse modelo político imposto durante esse período.

Nesta perspectiva, o conto “As mãos dos pretos”, narrativa inclusiva em “Nós matamos o Cão-Tinhoso” surge como uma narrativa potencial na perspectiva de refletir essa relação de poder que há nas explicações, nas justificadas que de algum modo fomentavam práticas racistas as quais os negros estavam submetidos.

¹ Mestrando em Estudos Literários (UFJF). Contato: leomendesgon@yahoo.com.br



Por esse ponto de vista, observamos que a questão na narrativa analisada potencializa uma reflexão em torno do preconceito gerado pelo colonizador ao renegar questões relativas ao outro; este que não é respeitado em sua construção identitária, em seus valores sociais e culturais, e que sofre diante uma prática discursiva, estabelecendo binarismos como superior/inferior, branco/preto, civilizado/não civilizado.

A literatura de protesto moçambicana de 1964: uma discussão sob o racismo em “As mãos dos pretos”.

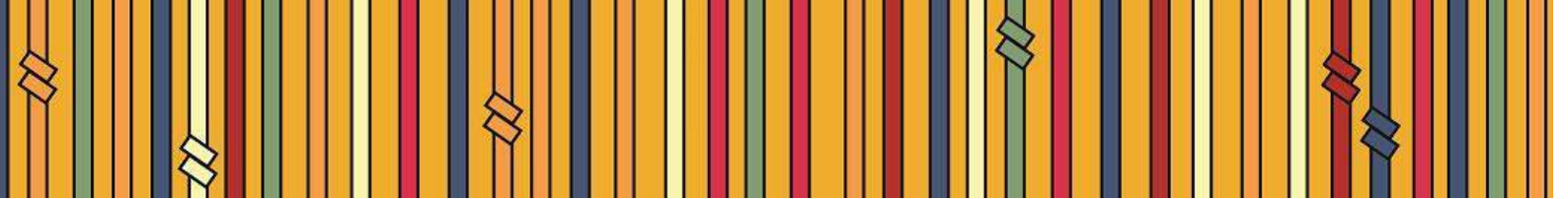
Sobre literatura colonial, o professor de literatura moçambicana Francisco Noa (2016) a responsabiliza por abordar as constantes relações entre brancos e negros, as várias tensões e extremidades empreendidas nesta constante relação. Para tanto, Noa afirma que esse tipo de literatura entre outros fins

recria um determinado imaginário e todo um discurso que acaba por traduzir, no essencial, a forma como o Ocidente (West) tem processado o a sua relação cultural e civilizacional com o outro (Rest) neste caso, o Africano. (NOA, 2015, p. 20)

Stuart Hall (1993) buscou mostrar a diferença entre o West / Rest numa proposta que distingue dois paralelos que podemos pensar em um mundo civilizado e o outro não, assim englobando o restante do mundo. Nessas categorizações, o continente europeu de onde surgem as grandes forças imperialistas para a costa africana e outros pontos do mundo. Embora essa polaridade seja aplicada à metodologia científica, ela nos permite pensar sob uma análise das personagens no conto, no lugar em que elas transitam.

Nesta logística do processo colonial, o advento pelo desenvolvimento de mecanismo trouxe consequências tais como a opressão, a ausência de razão e sobretudo o estado de irracionalidade no continente africano, gerando consequências que sobrepuseram os valores dos nativos que foram rejeitados pelos colonizadores, e assim recriando um novo discurso que acarretou na nutrição de um discurso de favorecimento da expansão colonial em África.

Desta forma, o que ocorre na verdade é uma ótica de subalternidade a que muitos moçambicanos são submetidos em “As mãos dos pretos” de Luís Bernardo Honwana. Portanto, neste sistema de coerção imposta pela ampliação de um discurso retrógrado, na



essência de separar os seres humanos partindo do princípio das relações entre colonizador / colonizado.

Em virtude dessa constatação de um universo dividido por essas congruências que motivaram um olhar sobre o texto ficcional, entendemos que de fato a literatura se torna um mecanismo fulcral na discussão de tais práticas racistas como desenvolvidas na narrativa de Luís Bernardo Honwana, ao apresentar um enredo propício em que se ver as marcas deixadas por uma linha de pensamento que renega o outro, que não respeita o outro por sua configuração étnica, social e histórica, mas que utiliza por parte de mecanismo colonial para manutenção de uma ideologia que ainda sustenta esse racismo, aqui entendido como uma forma depreciativa.

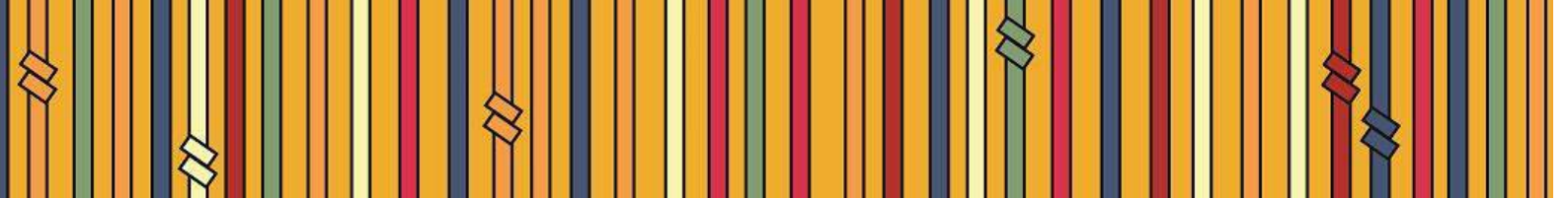
É importante dizer que esta tessitura é fruto da experiência de vida do escritor com o seu contexto histórico de luta permanente contra as forças políticas e ideológicas ainda presentes em Moçambique durante a década de 1960. Em vista disso, essa narrativa torna-se uma cena que se baseia na imitação do conceito na modelagem estética de um discurso colonial que fomenta a submissão através do medo, do racismo, do apagamento dos valores locais, na inserção de modelos europeus, no anseio por parte dos colonizadores de uma sociedade que seja guiada pelos padrões referenciais que promovem essas relações.

E ainda Francisco Noa afirma que:

Toda a escrita que, produzida em situação de colonização, traduz a sobreposição de uma cultura e de uma civilização manifesta no relevo dado à representação das vozes, das visões e das personagens identificadas com um imaginário determinado. (NOA, 2015, p. 20)

Para tanto, a ficcionalidade de Honwana se insere nesta proposta, ao abordar de maneira eminente um conto que expõe a questão da “diferença” das palmas das mãos do negros serem mais claras em relação as outras partes do corpo. No entender do escritor moçambicano, a perspectiva de discorrer em um conto por meio de ficcionalidade temáticas sobre o racismo que penetra os sujeitos apresentam tais propriedades, possibilita investir numa discussão literária bem como sociológica, pensando o discurso colonial sob a perspectiva de uma sistemática colonial imposta aos africanos em detrimento de uma valorização identitária que não cabia por parte do europeu.

O racismo torna-se umas das molas propulsoras que sustenta a desigualdade racial, visto que o projeto colonial estava pautado numa sistemática de civilizar o africano através



da bíblia, pela educação europeia e pelos planos de algodão – escravidão. Desta forma, percebemos que os ensinamentos – catecismo – constituem como dispositivos relevantes nesta empreitada. Não se pode esquecer que durante a chegada e ocupação dos territórios africanos, as antigas manifestações de culto a entidades sagradas locais foram proibidas e censuradas, em pouco tempo implantadas pelo forte catolicismo europeu.

Neste período o qual Honwana retrata, observa-se a relação de subalternidade ainda existente em função da correlação escola-igreja-sociedade que dita as referências de segmento desta sociedade colonial, por meios de suas instruções que adotadas por diversos sujeitos que aceitam os discursos apresentados como ímpares.

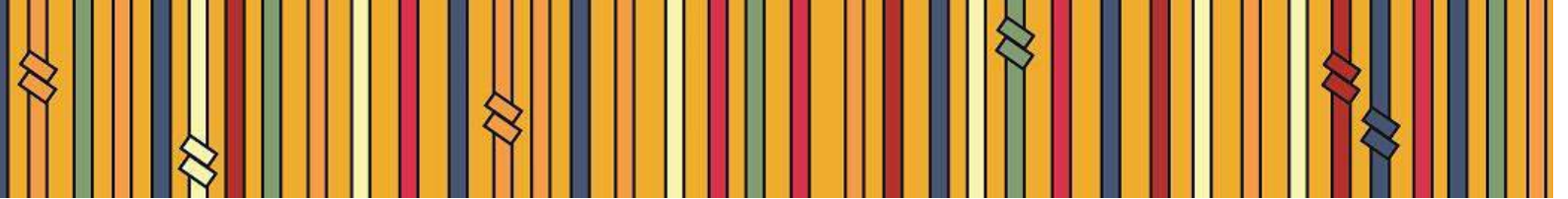
A nível literário, o foco narrativo constrói a imagem de uma criança que busca razões compreensíveis partindo de uma ideologia que persiste, portanto em tais locais como já mencionado, e que de alguma forma o afasta de uma racionalidade positiva, que não esteja pautado somente no discurso de representantes desta cultura. Essa busca que por se tratar de uma criança está simplesmente na curiosidade de conhecer um mundo estranho, das desvalorizações de seus contemporâneos pela ótica de um estrangeiro.

Portanto, é neste ponto que o conto em questão traz à tona o discurso racial e por conseguinte as personagens que sustentam tais discursos. Assim aparecem na narrativa figuras como o professor, o padre e outras personagens associadas a sociedade colonial que na narrativa são difusores dessas declarações em torno das mãos claras dos pretos em referência ao restante do corpo. Essa criança, acreditamos, está vivenciando as duras incompreensões de um espaço em que a transição de um universo infantil, talvez da inocência se transforma em um mundo caracterizado agora pela diferença que consiste entre o branco e o negro.

Desta forma, é estratégica a construção de cada personagem na narrativa, em virtude de observarmos que essas personagens são ícones dessa sociedade moçambicana no século XX. Desse modo, cada explicação que encontramos no conto se baseia numa linha de raciocínio vigente e operante.

As justificativas que fomentam o racismo na narrativa

O primeiro personagem e a primeira razão pela qual os pretos têm as mãos claras está contida no fragmento proposto pela figura do professor que mantém esse tipo de discurso.



É através do relato do narrador personagem que conhecemos o discurso mantido pelo professor.

O Senhor Professor disse um dia que as palmas das mãos dos pretos são mais claras do que o resto do corpo, porque ainda há poucos séculos os avós deles andavam com elas apoiadas ao chão como bichos, sem as exporem ao sol, que lhes ia escurecendo o resto do corpo. (HONWANA, 1980, p. 75)

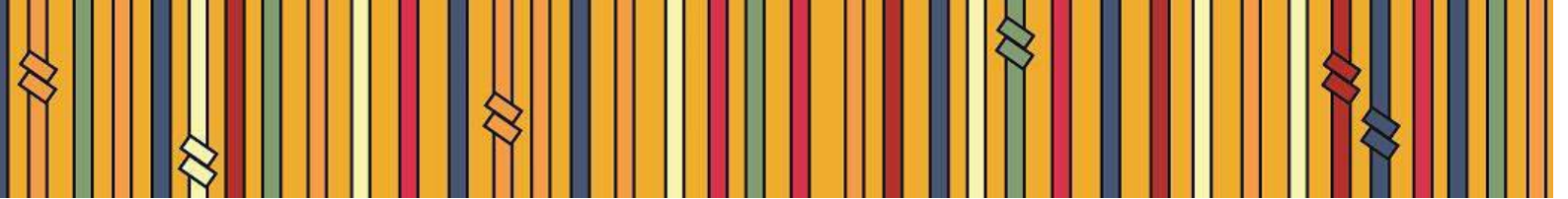
Certa vez, o teórico martinicano Franz Fanon a respeito do negro e da linguagem, afirmou que houve “diversas teorias que fizeram do negro o meio caminho no desenvolvimento do macaco até o homem”. Nesta resposta dada pelo professor, percebemos a ciência a favor do discurso colonial na manutenção dessa ideologia expressamente racista expressa pelo professor. (FANON, 2008, p.33)

Queremos aqui dizer que a possibilidade de uma convergência deste dispositivo lançado pelo colonizador na permanência e efetivação daquele racismo. Existe uma tênue linha ideológica amparada nas leis da época que apontam para a teoria evolucionista para explicar a origem, a transformação e a perpetuação das espécies ao longo do tempo através de um ancestral comum. Todavia a construção discursiva na primeira explicação consiste numa animalização, mostrando certa desumanização, desta forma o negro é visto como Rest proposto por Said e explorado por tão bem pelo teórico Stuart Hall.

A escola, na narrativa, é o “centro onde se reproduz o conhecimento autoritário” conforme entende Rita Chaves (2005, p. 56) a respeito desta instituição no período colonial. A escola enquanto espaço de divulgação e manutenção de um discurso é utilizada por Honwana na construção de seu texto à medida que durante o colonialismo, essas instituições promoveram uma propagação elitista do pensamento étnico, cultural, logicamente essa instituição esteve influenciada sob a congruência do colonialismo.

Todavia Honwana não é ingênuo ao construir essa narrativa. É meticuloso ao escolher esses personagens dentro dessa perspectiva colonial. O objetivo do escritor é ironizar o projeto social vigente em seu tempo que cada vez mais condicionava e o trazia à tona um desprezo pelo colonizado; aquele indivíduo que não pertencia ao padrão estipulado pelo colonizador.

A segunda razão passaria pelo crivo do aspecto religioso, logo o homem estaria submisso ao discurso religioso que também influenciava a sociedade moçambicana. Tanto



o padre, como figura representante da estrutura social em Moçambique, quanto o Sr. Antunes da Coca-Cola, este inculcando uma simbologia representante do imperialismo, utilizam-se do discurso vindo do campo religioso para mostrar que um ser sobrenatural fez os negros.

Antigamente, há muitos anos, Deus, Nosso Senhor Jesus Cristo, Virgem Maria, São Pedro, muitos outros santos, todos os anjos que nessa altura estavam no céu e algumas pessoas que tinham morrido e ido para o céu fizeram uma reunião e resolveram fazer pretos. Sabes como? Pegaram em barro, enfiaram em moldes usados de cozer o barro das criaturas, levaram-nas para os fornos celestes; como tinham pressa e não houvesse lugar nenhum ao pé do brasido, penduraram-nas nas chaminés. Fumo, fumo, fumo e aí os tens escurinhos como carvões. E tu agora queres saber porque é que as mãos deles ficaram brancas? Pois então se eles tiveram de se agarrar enquanto o barro deles cozia?! (HONWANA, 1980, p. 76)

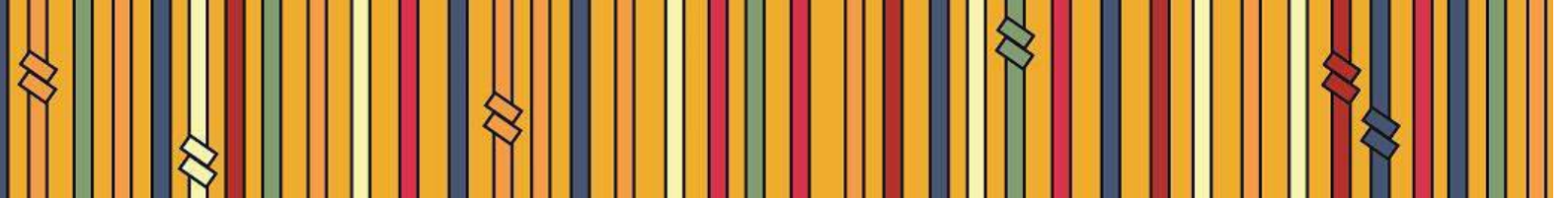
É nítido a imposição de uma teoria cristã que propõe que os pretos tenham sido feitos pelo deus do colonizador, portanto a construção do discurso puramente racial propõe um olhar menor para o negro, que passa a ser diferenciado pela sua tonalidade de pele. Então, no processo da criação o padrão do colonizador inclusive sobre a tonalidade de pele é imposto sobre os negros, haja vista que a religião é um mecanismo centralizante na continuação da colonização ideológica.

Sabe-se que as missões cristãs vindas da Europa desde a ocasião da colonização de diversos territórios em diversas territorialidades em todo mundo promoveram a imposição à força de uma ideologia cristã vinda de fora trazendo experiências traumáticas àqueles que inicialmente se defrontaram com essa realidade.

Franz Fanon acredita no absurdo que seriam certas proposições acerca da separação existente entre negros e brancos como proposto na religião. Para esse o teórico martinicano

“De acordo com as Sagradas Escrituras, a separação das raças brancas e negras se prolongará no céu como na terra, e os nativos acolhidos no Reino dos Céus serão encaminhados separadamente para certas casas do Pai, mencionadas no Novo Testamento”. Ou ainda: “Somos o povo eleito, observe a tonalidade das nossas peles, outros são negros ou amarelos por causa dos seus pecados” (p. 44)

Fanon adverte que as igrejas na colônia se trata respectivamente de uma igreja ideologicamente formulada pelos brancos, para tanto sendo uma religião alóctone, de estrangeiros. E assim não chamaria o homem colonizado para a vida de fato com esse Deus



apresentando por eles, contudo essa apresentação seria apenas pelo caminho do opressor. (FANON, 2008, p.31)

Além disso, a escravidão é a força motriz do processo de manutenção econômica e política em muitos países do mundo como foi o caso dos Estados Unidos, Cuba e Brasil, por exemplo. No discurso da personagem Dona Dores percebemos outra justificativa na perspectiva de manter certa sequenciação na lógica da ideologia colonial em tornar o preto submisso em questão dessa subalternidade. Dessa forma, o preto deve estar na condição de escravo, submisso aos trabalhos a eles incutidos, servindo a elite colonial.

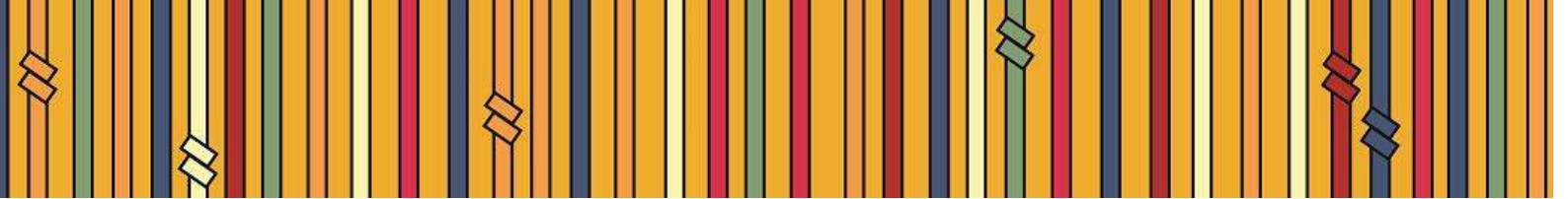
A Dona Dores, por exemplo, disse-me que Deus fez-lhes as mãos assim mais claras para não sujarem a comida que fazem para os seus patrões ou qualquer outra coisa que lhes mandem fazer e que não deva ficar senão limpa. (HONWANA, 1980, p. 75)

Vemos que neste fragmento, a personagem se adequa a esse discurso que se torna incutido nessa sociedade. Essa aceitação é vista como um mecanismo utilizado pelo colonizador no aprisionamento ideológico, tornando essa personagem inerte a essa sistematização organizada pelo colonizador. E como menção ao trabalho desempenhado por tais sujeitos “os pretos têm as mãos assim mais claras por viverem encurvados, sempre a apanhar o algodão branco da Virgínia e de mais não sei onde.” (HONWANA, 1980, p. 76)

Dentro de uma perspectiva de trabalho colonial, as mãos são importantes, pois delas provem os trabalhos manuais e para esse sujeito preso a essas amarras sociais um modo de sua própria sobrevivência, mesmo sendo cativo dessa sistemática. Sabe-se que os trabalhos nos quais os negros trabalhavam geralmente estavam ligados a serviços manuais; geralmente realizados no interior de casas, nas zonas rurais dentre outros. Portanto, as mãos deviam ser claras, como aponta o discurso de Dona Dores, a fim de que elas não sujassem a comida.

Outra justificativa dita pelo Senhor Frias.

Coisa certa e certinha sobre isso das mãos dos pretos era o que ele sabia: que Deus acabava de fazer os homens e mandava-os tomar banho num lago do céu. Depois do banho as pessoas estavam branquinhas. Os pretos, como foram feitos de madrugada e a essa hora a água do lago estivesse muito fria, só tinham molhado as palmas das mãos e dos pés, antes de se vestirem e virem para o mundo. (HONWANA, 1980, p. 76)



A última justificativa que nos é apresentada de certo modo mostra a entrega da personagem pelo ocorrido, mostrando resignação por Deus ter os feitos a partir de um processo que causaria pena, ressentimento. A própria criação desse ser criador estaria dentro de um contexto de incoerência ao não fazer o homem ao modo que fizera com o branco, visto que não fora um deus justo partindo de um princípio da não valorização do homem negro. A resposta dada ao filho é também um discurso de dor, de ressentimento ao ver aquela situação tão presente na vida moçambicana

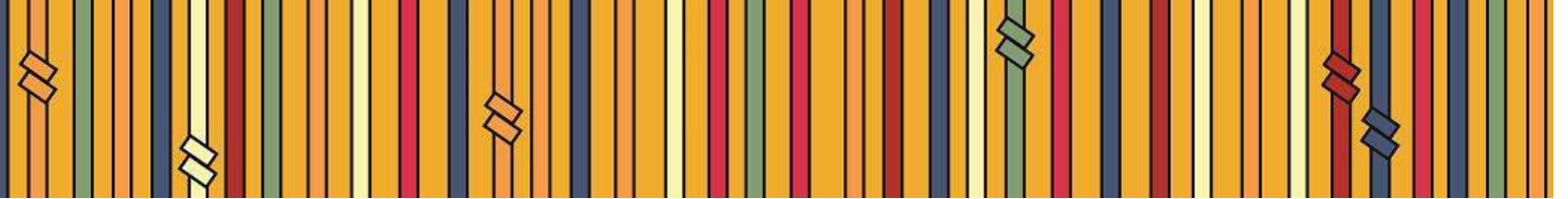
Deus fez os pretos porque tinha de os haver. Tinha de os haver, meu filho, Ele pensou que realmente tinha de os haver.... Depois arrependeu-se de os ter feito porque os outros homens se riam deles e levavam-nos para casa deles para os pôr a servir de escravos ou pouco mais. Mas como Ele já não os pudesse fazer ficar todos brancos, porque os que já se tinham habituados a vê-los pretos reclamariam, fez com que as palmas das mãos deles ficassem exactamente como as palmas das mãos dos outros homens. (HONWANA, 1980, p. 77)

E ainda Honwana acrescenta “Deve ter sido a pensar assim que Ele fez com que as mãos dos pretos fossem iguais às mãos dos homens que dão graças a Deus por não serem pretos” (HONWANA, 1980, p. 77). Muito embora o colono sempre esteve na condição de sujeito abatido pela preponderância de um discurso colonial no qual esteve sempre decifrando os signos deste território que presumiu uma espécie de subalternidade pelo pensamento colonizador.

De certo modo o texto de Honwana apresenta uma textualidade que está em constante debate da posição do negro na esfera do racismo tão expresso no contexto colonial. Como observado o discurso do colonizador é meramente um retrato que visualizar as diversas diferenças entre o colonizador e o colonizado. Diferença essa que é enfatizada na questão da tonalidade de cor.

Configura-se, portanto, este fator que sustenta o discurso do Outro europeu na perspectiva de imprimir na sociedade colonial as relações de poder que existem a partir dos constantes binarismos existenciais, por conta de uma falsa superioridade cultural visto pelo colonizado.

O teórico tunisiano Albert Memmi aponta para a potencial combinação de empreendimento por parte do colonizador, na expectativa de obter apego aos privilégios



institucionais sobre aqueles indivíduos que estão sob o julgo da escravidão colonial, além do racismo tão fulcral na sustentação desta sistemática política, bem como a obtenção de lucro através das práticas discursivas que promove a superioridade.

Desta forma, Memmi reitera

O colono só pode absolver a si mesmo ao perseguir sistematicamente a desumanização do colonizado, isto é, ao identificar-se a cada dia um pouco mais com o aparelho colonial. O terror e a exploração desumanizam, e o explorador se sente autorizado por essa desumanização a explorar ainda mais” (MEMMI, 2007, p. 39)

Esta condição atribuída ao colonizado é muitas vezes aceita partindo dessa configuração de subalternidade empreendida no colonialismo e na mentalidade daqueles que vivem essa sistemática, já que o sistema colonial é uma força em movimento. Essa condição se ergue em virtude de se perceber que “O racismo colonial é tão espontaneamente incorporado aos gestos, às palavras, mesmo as mais banais, que parece constituir uma das estruturas mais sólidas da personalidade colonialista” (MEMMI, 2007, p. 107)

Considerações finais.

A narrativa “As mãos dos pretos” serve para a literatura dita colonial moçambicana como um protótipo das consequências gerenciadas pela proposta colonial. No decorrer da narrativa apenas se enumera discursos que não valida e não legitima o negro enquanto sujeito integrante dessa sociedade moçambicana dos anos de 1960 em diante.

Posto isto, ainda é possível perceber que as personagens servem como evidência de um posicionamento passivo em torno de um discurso repressor mantido pelas incógnitas preservada por esse discurso proeminente, assim as personagens se mantem em consonância com essa linha de sujeição.

Sendo um narrador pueril, sua inocência, que é intencional e marca desse escritor relata através da memória tal questionamento que apresenta diante a tonalidade mais clara das mãos dos pretos. Portanto, todas as justificativas apresentadas no conto se justificaram devido ao discurso hegemônico do europeu, considerando o negro inferior, logo existindo um discurso carregado de preconceito.



Referências bibliográficas

FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: UFBA, 2008.

HALL, Stuart. *Formations of Modernity*. London: Polity Press, 1993.

HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matamos o Cão-Tinhoso*. São Paulo: Ática, 1980.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NOA, Francisco. *Império, Mito e Miopia: Moçambique como invenção literária*. São Paulo Kapulana: 2015.

O ENCANTAMENTO DA PALAVRA COMO RECURSO PARA COLOCAR EM EVIDÊNCIA OS CONFLITOS DA GUERRA E O PRECONCEITO EM A CHUVA PASMADA

Luciana Morais da Silva (UERJ/ UC)¹

Resumo: Nos mundos possíveis ficcionais construídos por Mia Couto, as personagens, de maneira cotidiana, são confrontadas por desdobramentos de contínuos dias de guerra e infortúnio. É também assim o contexto de *A chuva pasmada* (2004), narrativa juvenil que trata do cotidiano de uma família de negros. O jovem narrador costura seu mundo, configurando-o por nuances muito delicadas da faceta de subserviência e condenação de uma família, alijada da plenitude de direitos, já que servil e dependente. Pretende-se demonstrar os modelos de estruturação da personagem como partes integrantes da denúncia da anormalidade presente no cotidiano de sua família. Refletir-se-á acerca do discurso fantástico como expressão de um discurso de conflito.

Palavras-chave: Insólito Ficcional. Mundos Possíveis. Preconceito. Narrativa.


A produção literária de Mia Couto despertou e desperta um leque variado de discussões por nascer, assim como o próprio escritor, “num tempo de charneira, entre um mundo que nascia e outro que morria” (COUTO, 2005, p.17). A proposta literária do escritor Moçambicano, desde suas origens, busca uma transformação dos modelos de escrita de sua época, pretendendo, portanto, um encontro com uma maior liberdade poética no percurso da escrita. Como diz Petar Petrov:

a originalidade do projecto ficcional de Mia Couto tem a ver com a sua criatividade linguística, associada também à activação do subgénero da chamada ‘estória’, cujas modalidades representativas conciliam temáticas do mundo empírico e do imaginário cultural africano [...]. (2014, p.25)

O percurso empreendido pelo escritor Moçambicano constitui-se, nesse sentido, pelo encontro relacionado “com a invenção de enredos e de personagens, e o feliz casamento entre a língua portuguesa e a oralidade das línguas nacionais” (Petrov, 2014, p.21). A partir dos alicerces de um inovador projeto literário, como se pode perceber, Couto extrai das raízes de sua terra elementos para discutir e talvez transformar as mazelas dessa mesma terra.

Os mundos possíveis ficcionais construídos por Mia Couto subvertem modelos pré-estabelecidos para forjar um olhar crítico sobre seu próprio lugar de origem, de

¹ Graduada em Letras – Português/ Literaturas (UERJ), Mestre em Letras – Literatura Portuguesa (UERJ) e Mestre em Letras Vernáculas – Literaturas Africanas (UFRJ), Doutora em Estudos de Literatura (UERJ) e Doutora em Literatura de Língua Portuguesa (UC). Contato: luciana.silva.235@gmail.com.



aparente naturalidade. E, então, o escritor torna viável, como afirma Ana Mafalda Leite, “uma conflitualidade dialógica na tematização das tradições e seu confronto com a modernidade” (LEITE, 2013, p.149). O conflito entre o tradicional e moderno, atravessado pelo conflito entre os da terra e os de fora, brancos e negros, é, por conseguinte, parte da constituição desses mundos e submundos que compõem *A chuva pasmada* (2004).


Mundos Possíveis Ficcionalis: processos de formação

O processo de composição de mundos possíveis ficcionais conjuga uma série de estratégias determinadas pelos modelos de mundos a serem constituídos pelas escolhas autorais. Os mundos possíveis seriam uma “construção semiótica específica cuja existência é meramente textual” (REIS; LOPES, 2011, p.245). A produção desses mundos ficcionais estaria alicerçada na construção da encenação da ficcionalidade (REIS; LOPES, 2011, p.160) no conjunto de mundos e submundos que constituem a narrativa literária. Como destaca Albaladejo Mayordomo, “el texto narrativo es la plasmación y el soporte del mundo ficcional creado por la fantasía del autor y el elemento de proyección estético-comunicativa de dicho mundo” (1992, p.66).

Como destacam Reis e Lopes, “o fator primeiro da **ficcionalidade** é a colocação ilocutória do autor e o seu intuito de construir um texto na base de uma atitude de **fingimento**” (2011, p.160), e, assim, os mundos e submundos narrativos seriam parte do “proceso de intensionalización literária” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1992, p.66) que, como observa Albaladejo Mayordomo, é “fundamental para la configuración textual de la estructura de conjunto referencial ficcional” (1992, p.66).

A estrutura de conjunto referencial ficcional seria, nesse sentido, composta por um conjunto de estratégias de construção de mundos possíveis determinadas pela intencionalidade presente em cada produção ficcional. Segundo Ana Margarida Fonseca,

“mundo possível” pode ser definido como “um estado de coisas formado por um conjunto de proposições” (Eco, 1979, p.137) [...] Este estado de coisas, que inclui também ações e, portanto, um “curso de acontecimentos”, porque “não é real, mas precisamente possível, deve depender das atitudes posicionais de alguém que o afirma, o crê, o sonha, o deseja, o prevê, etc.” (Eco, 1979, p.38). (2002, p.38)



Dessa forma, percebe-se que a narrativa é constituída pelos mundos e submundos de personagens determinados pela intencionalidade da configuração ficcional. Como observa Albaladejo Mayordomo:

la configuración del mundo ficcional es realizada por media de recursos de organización intensional del texto como presentaciones directas y explícitas de los personajes y los acontecimientos, presentaciones a través de alusiones, definición de los personajes por su propio discurso, etc.; la configuración es completada con la elaboración de la microestructura textual en la que es expresado todo el planteamiento intensional de la configuración ficcional. (1992, p.68)


As microestruturas textuais presentes na composição de uma narrativa literária são, portanto, traços da intencionalidade existente no planeamento e confecção de uma obra. O conjunto de estratégias imbricados na construção de certos modelos de mundos formaria, seguindo a teoria de Albaladejo Mayordomo (1992), conforme ressalta Rodríguez Pequeño:

dos modelos generales de mundos, el real y el fantástico. El modelo de mundo real es el empírico, el gobernado por las leyes naturales, el regido por la razón; en oposición a él se encuentra el modelo de mundo fantástico, que se define precisamente por esta oposición, por la antítesis. Al modelo de mundo fantástico pertenece lo sobrenatural, lo extraordinario, lo maravilloso, lo inexplicable; en definitiva, lo que escapa a la explicación racional. (2008, p.136)

O modelo de mundo fantástico é, portanto, constituído pela exceção, pela fissura da ordinariedade dos acontecimentos. Caso, por exemplo, da subversão reiterada na constituição da narrativa *A chuva Pasmada* (2004), de Mia Couto, com traços do insólito ficcional construídos desde as conjecturas acerca da chuva pasmada até as máculas instauradas pelo preconceito.

Modelos de mundo fantástico: a irrupção do insólito

A manifestação do insólito como elemento de desestruturação dos cenários construídos permite a percepção de mundos em que a aparente naturalidade dos acontecimentos é constituída exatamente para desencadear os efeitos do inaudito, inesperado, incomum. A excepcionalidade presente na base de constituição do *in-sólito*, termo que apresenta um prefixo de negação, portanto, um vocábulo com definição derivada de sua negativa, designa o contrário do sólido, do comum, do esperado.



De acordo com Lenira M. Covizzi, “o insólito contém uma carga de indefinição própria de seu significado” (COVIZZI, 1978, p. 26), sendo, por conseguinte, uma irrupção que se instaura para romper com a lógica textual. Nesse sentido, nos mundos possíveis ficcionais em que o insólito se instaura, a excepcionalidade estabelecida gera o fantástico que “es una sección de la ficción determina por la infracción, por la ruptura, por la transgresión” (RODRÍGUEZ PEQUEÑO, 2008, p.129). A manifestação do insólito seria, desse modo, um fator condicionante para o surgimento do fantástico. E, então, “num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, [...] produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar.” (TODOROV, 1992, p. 148).


O fantástico constitui-se a partir de um conjunto de estratégias intencionalmente formuladas para romper com a ordem estabelecida, gerando uma instabilidade no quotidiano das personagens. De acordo com Reis,

o fantástico só fará sentido desde que, mesmo que remota e enviesadamente, formos capazes de ler nele movimentos de alusão ao real. Nesse sentido, as ficções realistas podem ser um marco que o fantástico, mesmo não se lhe referindo explicitamente, procura subverter. (2016, p.25)

Nessa sequência, Roas afirma que o fantástico:

[...] nos presenta, como sabemos, fenómenos, situaciones, que suponen una transgresión de nuestra concepción de lo real, puesto que se trata de fenómenos imposibles, inexplicables según dicha concepción. Y para que esa dimensión fantástica se haga perceptível, tales fenómenos – no es necesario insistir en ello – deben aparecer en un mundo como el nuestro: ello permite hacer evidente el contraste, la perturbación que dichos fenómenos plantean. Esa transgresión de lo real es, pues, un efecto fundamental de lo fantástico. (ROAS, 2006, p. 95)

A irrupção do insólito e a desestrutura da lógica previamente estabelecida permitem um reposicionamento dos moldes germinados, culminando, em geral, com a constatação da transgressão. Assim, a fissura com o real e a instauração de mundos em oposição entre o sólito e o insólito, o real e o irreal, o empírico e o metaempírico, possibilitariam a percepção da constituição de mundos possíveis marcados pela manifestação do insólito, principalmente por terem a transgressão como um efeito fundamental. Segundo Rodríguez Pequeño, “la naturaleza fantástica de una obra le es



conferida por la inclusión en su macroestructura de unos elementos de la estructura de conjunto referencial que suponen una ruptura de las reglas del mundo real objetivo, de nuestro mundo” (2008, p.137). É, portanto, por meio da quebra, da ruptura, que os efeitos basilares do fantástico se constituem na composição de mundos possíveis.

Mundos e submundos possíveis: a composição da personagem


Os processos de composição de personagens – mundos e submundos possíveis – envolvem um conjunto de estratégias. Na construção dessas entidades não importa apenas a caracterização física ou mesmo psicológica. Há muitos elementos que constituem os seres ficcionais dentre eles têm-se ações, atitudes, diálogos, ou falta delas presentes na concretização desse artefato narrativo. Cada personagem seria um mundo e submundo possível formado dentro do mundo possível em que se insere.

Nesse sentido, a figuração de personagens envolveria “um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais [, de natureza e] de feição antropomórfica” (REIS, 2015, p.121-122, grifo do autor). A construção dessas entidades ficcionais “no que toca sobretudo aos dispositivos retórico-discursivos, requer atos de semiotização, ou seja, solicita a articulação de um discurso que produz sentidos e que gera comunicação, com efeitos pragmáticos” (REIS, 2014, p.56). Afinal, como observa William Gass, a personagem seria uma substância primária, a que tudo mais se liga (1971, p.55), portanto, elemento central na configuração da narrativa ficcional.

De acordo com Albaladejo Mayordomo,

en este mundo de texto, hay un mundo articulatorio constituido por los submundos reales efectivos de los diferentes personajes; en este mundo están enraizados los submundos en los que está dividido cada mundo de personaje. (1991, p.51)

Na composição desses mundos e submundos de personagens são usadas estratégias específicas destinadas a formar seres ficcionais capazes de existência e identificação. Para Mia Couto, “o que importa do ponto de vista do escritor é a capacidade de que essa personagem tem de suscitar histórias e de nos revelar facetas da nossa própria humanidade” (2005, p.48). A perspectiva do escritor aponta para as variadas nuances envolvidas na composição da personagem, determinadas também pelo fazer poético que, em certo sentido, nasce dos muitos possíveis que cercam a escrita.



Nesses mundos possíveis textuais a vida dessas personagens é construída como uma possibilidade verificável e, por conseguinte, verossímil. Como afirma Margolin,


can be understood as a question about the constitutive conditions necessary for character as a possible individual to emerge from a narrative text. Now such basic conditions are of two sorts: textual and ontological, with the first one acting as a set of enabling conditions for the second. (1990, s.n.)

Desse modo, “criar uma personagem é dar sentido a um x desconhecido; é para todos os efeitos *definir*” (GASS, 1971, p.56, grifos do autor). O processo em torno da estruturação da personagem formula-se pela caracterização física ou psíquica do ser, consolidando-se, exatamente, pelo percurso desse ente ficcional no decorrer da narrativa. Percebe-se, assim, que “a personagem constitui o agente de ações variavelmente complexas” (REIS, 2001, p.361), sendo ela o elemento fundamental da narrativa. Suas marcas compõem-se por diálogos, ações, sentimentos, dentre outros traços, divididos ao longo da tessitura narrativa.

Diálogos acerca do (pre)conceito: nuances de um mundo possível insólito

O percurso narrativo de Mia Couto em *A chuva pasmada* (2004) conjuga um saber dividido entre dois mundos complementares, sendo um o da esfera da tradição e do mergulho nas crenças locais e outro vinculado à modernidade das máquinas de uma fábrica e seus donos. Nessa construção produzida pela reunião de mundos, as personagens guiam-se por ações complementares e desencadeadoras de efeitos para todos os moradores de sua terra. Desde os acontecimentos inesperados até as escolhas das personagens são motivadas por uma aparente determinação do destino, desencadeadas, em geral, pelos incômodos derivados da fábrica.

Nesse percurso, pelos mundos em contato, as personagens são submetidas a processos conflituosos de denúncia e apatia frente ao preconceito profundamente arraigado. As crenças cedem lugar à submissão, deixando transparecer o conflito entre o lugar destinado ao mais velho e as raízes de sua sabedoria. A jovem voz do narrador, que tudo aprende com o avô, é a mais frágil – trata-se de um menino, considerado pasmado por sua família e subordinado às idas e vindas familiares –, mas é a que sobrevive até o fim e transmitindo, em certo sentido, aos seus possíveis receptores todo o saber que lhe fora dado pelo mais velho. Como destaca o próprio narrador:



Diziam que eu era lento no fazer, demorado no pensar. Eu não tinha vocação para fazer coisa alguma. Talvez não tivesse mesmo vocação para ser. Pois ali estava a chuva, essa clamada e reclamada por todos e, afinal, tão pasmadinha como eu. Por fim, eu tinha uma irmã, tão desajeitada que nem tombar sabia. (COUTO, 2004, p.7)

A fragilidade da personagem-narrador indica uma condição de existência debilitada, porém a chuva, ainda que paralisada no céu, é uma força da natureza. A ausência de vocação, de pensamento, sugere a construção de uma personagem muito jovem e totalmente dependente do meio familiar. Deriva dessa condição primeira da personagem seu lugar como narrador, pois, apesar de não participar das grandes decisões, é ele quem vai percebendo os mundos à sua volta e os revelando. Nessa configuração, a personagem-narrador vai construindo uma identidade fraturada pela ausência de oportunidade e pela interação com o insólito acontecimento da paralisação da chuva antes de chegar a terra.

A narrativa de Mia Couto formula-se a partir da manifestação insólita de um fenômeno da natureza, gerador de surpresa e incômodo no mundo constituído pelos habitantes da vila à volta do rio, realizada por meio da inusitada paralisação da chuva. O discurso empregado pelo moçambicano Mia Couto constrói-se pelo uso da irrupção do insólito como uma forma de pôr em evidência todo um processo de marginalização e impedimento que cerca a personagem principal e sua família, sendo a mulher vítima de racismo e da submissão ao marido.


O *in-sólito* designa aquilo que subverte a ordem estabelecida, corrompe a experiência construída, por exemplo, pela expectativa do mais velho e do menino em relação ao fenômeno da chuva presa entre o céu e a terra. Nessa circunstância, o discurso do mais novo, ao lado do de seu avô ganha destaque, porém nascem pela negação, já que é a voz de um velho e a de alguém muito jovem. Suas vozes têm valor atribuído pelos relatos do menino que, em geral, apontam para a sabedoria do mais velho, como se percebe no trecho:

- Ora, avô, não falemos de coisas tristes. Sabe uma coisa? Um dia iremos os dois a ver o mar...

- Eu já não tenho tempo. Devia era ter aprendido com o peixe.

- Não diga isso, avô.

Olhei para o mais-velho e, num instante, o vi todo desaguado, ressequido como um deserto. Afinal, o pai tinha razão. O avô estava secando. Nele eu assistia à vida e seu destino: nascemos água, morremos terra. (COUTO, 2004, p.49-50)



A conversa entre avô e neto demonstra a atenção dispensada pelo jovem ao avô, indicando certa afetuosidade, mas também a passagem do saber de uma geração para a outra. É, portanto, uma narrativa que evoca o valor do mais velho, por demonstrar a capacidade do menino em ouvir seu avô. O olhar do mais velho para a vida é um pouco entorpecida pela ausência de Ntoweni, porém a lucidez em sugerir os acontecimentos como um resgate cultural permite uma percepção das conexões existentes entre a tradição do mais velho e a modernização imposta pela fábrica poluidora.

Como observa Petrov:


genericamente, os temas [das narrativas de Mia Couto] circunscrevem-se a angústias, pesadelos, dramas e tragédias, resultado do confronto entre o mundo tradicional e o mundo urbano, entre os valores míticos da cultura rural e a racionalidade que preside ao habitat citadino. As personagens são surpreendidas em comportamentos marcados pela errância, destacam-se pela sua humildade e obstinação, são condenadas a partilhar desgraças e sofrimentos. (2014, p.41)

A família compartilha suas desgraças, bem como suas crenças, sobrevivendo aos inconvenientes existentes em suas vidas. A chuva é o elemento desencadeador do conflito dos membros dessa família com a formação maléfica representada pela fábrica. A primeira tentativa de combater a inconveniente chuva obedeceu ao ritual dos “samvura, os donos da chuva” (COUTO, 2004, p.9), porém sem resultado a mãe sugere que o problema viria da fábrica e não apenas de uma relação com a ancestralidade.

Desdobra-se, então, a alusão a um mundo com muitos matizes, pois as muitas vozes estão entrelaçadas por segredos, inclusive, com a própria fábrica e seus donos. O cotidiano de todas as personagens é modificado pelos fumos e pela grandeza da fábrica, que, ao invés de desenvolvimento e ajuda, trouxe para o cotidiano humilhação, tristeza, apatia etc.. Como se nota em:

- Não - disse a mãe. - São fumos que vêm da nova fábrica.
- Fumos? Pode ser. sim, isto só aconteceu depois dessa maldita fumaça...
- São esses fumos que estão a atrapalhar a chuva. A água fica pesada, já não aguenta ser nuvem... (COUTO, 2004, p.9)

A denúncia do preconceito e da impossibilidade imposta à família deflagra ainda a discussão acerca da condição desumana construída em torno da personagem principal, o



jovem narrador. A chuva paralisada no céu desencadeia uma sucessão de acontecimentos inesperados, proporcionando à família a possibilidade de refletir sobre os inconvenientes de seu cotidiano.

A incapacidade de combater o incômodo da chuva paralisada faz com que a família busque outros meios de restabelecer sua condição primeira e, assim, os segredos da família começam a ser expostos. A mãe, por exemplo, é vítima do patrão:

Meu pai não acreditou. Disse que conhecia bem aquele ranhoso desse negro, esse que tanto se armava em pronúncia de branco que já os lábios se afilavam.

- Não foi com esse negro que eu negocieei meu corpo.

- Não foi?

- Foi com o patrão principal, foi com o branco. (COUTO, 2004, p.61)

A traição não concretizada decorre da necessidade de ida a fábrica. A mulher é vítima dos desejos de um homem branco e racista que, apesar de desejá-la, quer limpá-la de seu próprio cheiro, como se ela fosse alguém doente. Como relatado no trecho:

- Verdade, mãe? Esse branco não abusou da senhora?

- Desde o primeiro dia, ele me desejou, sim. Mas o homem não era capaz. Disse-me que eu cheirava à minha raça.

O branco ordenou que ela se devia perfumar. E lhe quisera oferecer, mesmo, um frasco de perfume. (COUTO, 2004, p.62)

O desejo de domínio sexual do branco não era capaz de reprimir seu racismo. Ao contrário, a possibilidade de tornar a mulher negra em uma branca por meio do perfume era mais uma forma de impor a vontade do dominador. A mãe, sem nome, tal qual o narrador, é uma mulher forte e inteligente, já que se vale de uma falsa inocência para fugir dos desmandos do dono da fábrica. O esposo, por sua vez, demonstra certo ciúme, porém mascarado pela apatia, como se percebe em:

- Afinal?

Meu pai parecia ter perdido a razão de sua raiva. Minha mãe disse que ele suspirou, como se fosse em alívio. Depois, levantou o rosto e inquiriu:

- E, então, você foi com esse branco?


- Não, não fui.

- E por que não foi, mulher?

O tom dele parecia, no momento, de desilusão. Parecia quase repreendê-la por não ter acedido. A mãe não quis alongar conversa. E cortou, célere:

- Não fui nem vou com nenhum outro homem, preto ou branco.

Olhei o rosto dela, parecia uma bandeira de orgulho. Uma serenidade interior lhe iluminava o semblante. (COUTO, 2004, p.62)



O pai não acredita que a mãe tenha conseguido fugir das investidas do negro, mas parece lamentar que ela tenha resistido ao branco. Mais uma vez a submissão do homem é denunciada na narrativa. O jovem narrador, nesse momento, observa sua mãe como uma heroína, pois fora capaz de modificar seu destino. Afinal, ser objeto de desejo de um homem e precisar lavar-se para “retirar” o cheiro de sua raça, além de fazê-lo por exigência de um patrão invasivo, é humilhante e um marco da estrutura degradante imputada aos membros dessa família.


O menino ao acompanhar sua mãe é também vítima desse processo de humilhação, já que precisa economizar sapatos:

- Mãe, eu queria ficar consigo...
 - Pode ir, meu filho, não se preocupe. Pode ir. Mas cuide de não desperdiçar os sapatos.
- Os sapatos foram poupados, sim. (COUTO, 2004, p.)

Trata-se de uma criança cercada por dificuldades, visto que nem o uso de seus sapatos é livre. A recomendação da mãe seria já uma amostra de pobreza agravada pela presença do filho do dono da fábrica. Como se pode notar:

- Mas muita areia entrou-me para a alma nesses momentos de espera. Acabrunhava no banco do pátio quando vi pingarem vidrinhos sobre a areia. Sobressaltei-me: era a chuva que se resolvera a tombar? Mas, não. Eram berlindes. Um menino branco, à minha frente, atirava berlindes para o chão onde meus pés se afundavam. Entendi o convite, me ergui e apanhei as esferas de vidro uma por uma. Fiz uma cova, e outra e mais outra. Completas estavam as três covinhas.
- Não quer jogar, menino?
 - Não posso.
 - Porquê?
 - O meu pai não deixa. Não me deixa brincar com..., com vocês.
- Eu já sabia. Só não disse a palavra: pretos. Nós éramos simplesmente “vocês”. Juntei os berlindes numa mão e entreguei-lhos.
- Brinque o menino sozinho. Eu fico só assistir.
 - Não posso. A minha mãe não me deixa brincar no chão. Essa terra de África dá doenças. (COUTO, 2004, p.27-28)

O desejo de interação entre as duas crianças é submetido aos olhares vigilantes do pai branco, o homem que queria abusar da negra desde que ela estivesse limpa. Na construção da personagem-narrador, Couto coloca em evidência o preconceito e os modos de sua disseminação, colocando ao lado da chuva pasmada situações limites em que as personagens são obrigadas a enfrentar, também por causa da chuva, o poder



representado pelo branco, dono da fábrica. A nítida divisão de condição entre os membros da família e os “senhores” da fábrica permite que se depreenda a subcondição imposta a essa família.

A construção, portanto, de uma chuva insólita promove um encadeamento crítico em relação aos inconvenientes decorrentes da instalação da fábrica. A consciência acerca da manifestação do insólito instaura uma atitude de reflexão sobre o quotidiano das personagens, pois a normalidade aparentemente existente era, em verdade, fruto de uma anormalidade consentida. Nesse sentido, o discurso fantástico instaurado na narrativa permite que se perceba, principalmente por meio da figuração das personagens, a submissão imposta à família e quais as possibilidades de combate ao mal gerado pela fábrica e os donos brancos dela.

Os mundos possíveis do insólito ficcional construídos por Mia Couto evidenciam a interrupção de uma aparente normalidade para denunciar os inconvenientes gerados pelo preconceito enraizado em uma construção social. A chuva, bem como o menino, acaba por se desvencilhar da submissão derivada da grandiosidade da fábrica e seus donos, contudo, a conscientização familiar decorre do inusitado acontecimento com a chuva. Assim, os processos de composição das personagens formulados por mundos e submundos decorrem de um conjunto de elementos conectados para denunciar o preconceito e as disparidades sociais presentes em uma sociedade.

Referências bibliográficas

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus Universitaria, 1992.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. *Teorías de los mundos posibles y macroestructura narrativa: Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Espanha: Universidad de Alicante, 1998.

COUTO, Mia. *A chuva pasmada*. Lisboa: Caminho, 2004.

COUTO, Mia. *Pensatempos – Textos de opinião*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005.

COUTO, Mia. *E Se Obama Fosse Africano? E Outras Interinvenções*. Lisboa: Caminho, 2009.



COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

FONSECA, Ana Margarida. *Projetos de encostar mundos*. Miraflores: Difel, 2002.

GASS, William H. *A ficção e as imagens da vida*. São Paulo: Cultrix, 1971.

PRADA OROPEZA, Renato. “El discurso fantástico contemporáneo: tension semántica e efecto estético”. *Revista Semiosis*, Tercera época, vol. 2, nº 3, Enero-Junio/2006. p. 54-76.

PETROV, Petar. *O projecto literário de Mia Couto*. Lisboa: CLEPUL, 2014.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2011.

REIS, Carlos. Entrevista com Carlos Reis realizada por Angélica Maria Santana Batista e Luciana Moraes da Silva. In GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (EE.). *Abusões*. Rio de Janeiro, 2016.2 p.230-240. e-ISSN: 2525-4022.

REIS, Carlos. *Pessoas de livro*. Estudos sobre a personagem. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

ROAS, David. “Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico”. *Revista Semiosis*, Tercera época, vol. 2, nº 3, Enero-Junio/2006. p.95-116.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

O SER NO ESPAÇO E O ESPAÇO NO SER: O PROTAGONISMO DO EXCLUÍDO

Marco Antonio Fuly (UFRJ)¹

Resumo: Este texto coloca em relevo a relação simbiótica entre o espaço e o indivíduo, em que um exerce influência substantiva sobre o outro. Tal fenômeno, recorrente na narrativa do escritor angolano José Luandino Vieira, aponta para a questão da imagem social das suas personagens e para a relação destas com o seu local de convivência. No geral, subvertendo a tendência ocidental da glamourização da condição financeira das pessoas, a ficção luandina confere visibilidade a elementos socialmente excluídos, sem recursos e marginalizados em Angola. E isso configura-se como uma das marcas da assumida postura combativa do escritor contra o legado que a colonização portuguesa deixou no continente africano como um todo.

Palavras-chave: espaço – indivíduo – resiliência – protagonismo – identidade

Será que há alguém por muito miserável que seja que mereça menos consideração que um cão?


(José Luandino Vieira)

O que afirmou Francisco Noa, a respeito da oposição feita à literatura colonial pelas literaturas nacionais moçambicanas, poderá perfeitamente ser aplicado ao mesmo processo que ocorreu no espaço literário angolano. No artigo intitulado *Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso*, o referido pesquisador disse

que as literaturas nacionais, e no caso concreto de Moçambique, na sua emergência e afirmação encontram-se em rota evidente de colisão, portanto, em processo de negação e de ruptura com a portugalidade manifesta dos textos coloniais (NOA, 1999: p. 60).

A literatura colonial, conta-nos ainda Noa, “acaba por ser ou co-actuante ou consequência de um fenômeno que tem subjacentes motivos de ordem psicológica, social, cultural, ideológica, estética, ética, econômica, religiosa e política” (p. 60). No conjunto, todas estas orientações espalharam-se por um modelo de literatura que retratou o elemento africano, em particular o negro, como alguém destituído de civilidade. Logo, sem capacidade de portar os valores culturais do homem branco europeu. Na literatura colonial, a África é um lugar distante, incivilizado, exótico e habitado por uma subespécie de humano. Na citação atribuída a Augusto dos Santos Abranches, a qual Noa destaca no mesmo artigo, esta literatura é entendida como aquela “que pretende contar

¹ Doutorando em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela UFRJ. Contato: marcofuly@gmail.com




as reacções do branco perante o meio-ambiente do negro”. Conforme Manuel Ferreira (1986), nessa modalidade de literatura, o “branco é elevado à categoria de herói mítico, o desbravador das terras inóspitas, o portador de uma cultura superior” (p. 14). Este estudioso das literaturas africanas de expressão portuguesa aprofunda bastante esse tema. Segundo ele,

a literatura colonial define-se essencialmente pelo facto de o centro do universo narrativo ou poético se vincular ao homem europeu e não ao homem africano. No contexto da literatura colonial, por décadas exaltada, o homem negro aparece como que por acidente, por vezes visto paternalisticamente e, quando tal acontece, é já um avanço, porque a norma é a sua animalização ou coisificação (FERREIRA, 1986: p. 14).


Daí que o surgimento das chamadas literaturas nacionais – não só em Moçambique, mas também em Angola –, se realiza quase que em resposta àquele contexto, mas não totalmente restrita a isso, construíram-se em “processo de negação e de ruptura com a portugalidade”. Entendido de outra forma, estas literaturas impuseram-se também como remissoras dos valores culturais africanos. Colocaram, portanto, “o meio-ambiente do negro” no primeiro plano da cena literária.

O escritor angolano Luandino Vieira observou minuciosamente a solidez do *meio-ambiente do negro* em seu país. Diga-se de passagem, em Angola, a cartografia desse espaço responde pelo nome de musseque. Trata-se de um local o qual, na dinâmica social do povo angolano, alicerça-se como matriz identitária e guardião da memória ancestral da cultura africana. Nesse topônimo se concretiza a íntima relação homem/espaço. Podemos entender melhor essa relação nas palavras de Mônica Velloso (2003): “A territorialização aponta para a especificidade, revelando como o homem entra em ação com o meio imprimindo nele as suas marcas. A ideia de território está estreitamente ligada à questão da identidade” (p. 92). Portanto, o musseque é um espaço de resistência, noamente falando, à *portugalidade* dentro do mundo do negro; ou seja, uma resistência que se estabelece no ambiente do ente colonizado. Parafraseando Abranches, e guardada a devida proporção do trocadilho, a narrativa luandina se estabelece como reação do negro *perante o meio-ambiente do negro*. Ela negou assuntosamente o que Ferreira entendeu nas suas pesquisas como “aplicação do ponto de vista colonialista [que tinha] no europeu o agente dinâmico e não o opressor” (FERREIRA, 1986: pp. 14-15). Não obstante, Luandino Vieira inseriu na pauta literária



a experiência de vida do mesmo homem que foi anulado como um ser na pauta da literatura colonial. Na sua obra, aquele ser da exclusão deslocou-se do submundo da miserabilidade e do apagamento social impostos pelo sistema e alçou-se à condição de protagonista. Do ponto de vista ideológico — bem como: histórico, social, cultural, tradicional e humano — o colonizado angolano, em Luandino Vieira, tem uma história interessante que merece ser contada e protagonizada pela literatura. Mesmo que este ente esteja na categoria da exceção; ou que seja ele um excluído entre seus pares, como veremos nas questões que se referem à loucura.

No âmbito do protagonismo do excluído, passemos então a nos ocupar, a título de exemplificação, com três momentos em que a loucura ocupou espaço na narrativa luandina. Embora não haja aqui o intento de tecer um estudo aprofundado a respeito desse assunto, observamos que na pauta literária de José Luandino Vieira o indivíduo acometido da loucura constitui-se como um ente diferente e, por isso mesmo, é tomado como tal pelos seus pares. De um modo geral – e raramente deixa de ser assim –, o louco desperta medo. E, conseqüentemente, a sua presença gera repulsão ou, mais raro, desperta comoção. Verdade é que encontrar caminhos para a convivência com o indivíduo desprovido de suas faculdades mentais, o louco em si, é um desafio angustiante, mesmo para pessoas cujo ofício é lidar com ele. O louco, numa perspectiva mais filosófica, é alguém que se encontra distanciado mentalmente dos desígnios da dita sociedade normal. Pode-se dizer que é um indivíduo que transita em um mundo à parte, sem conexão, ou raramente conectado com o mundo natural. Isto nos leva a concluir que, a despeito do ambiente sociocultural, a loucura sempre se mostrou algo estranho de se entender, de se conviver e, por extensão, estranho de se lidar. Neste sentido, enquanto fenômeno universal, trata-se de uma patologia de difícil explicação; mas que, ao mesmo tempo, apresenta-se sedutoramente tematizada pelas obras literárias. Grandes escritores se ocuparam dela, e algumas personagens se notabilizaram por estarem acometidos por ela. Na condição de doença, a loucura, ao lado da esquizofrenia e de outras doenças de natureza psíquica, tem encontrado terreno fértil na construção artística. Michel Foucault diz que em “uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição” (FOUCAULT, 2005: p. 9). Talvez por isso, a considerar o




aspecto da exclusão alencado por Foucault, o tema da loucura não foi suprimido em Luandino Vieira.

O autor, de certa forma, além de aprofundar mais esse tema dentro da literatura africana de expressão portuguesa, oferece a seu leitor perspectivas diferentes daquelas que até então nos acostumamos a encontrar no conjunto de sua obra. Na verdade, com a inserção dessa pauta na narrativa luandina, muita coisa muda. Ao tematizar a loucura, o escritor dimensiona a nossa análise para uma pauta incomum e sugestiva. Até então, discutimos com ele temas diversos: estética, estilo, linguagem, colonialismo, política, história, infância, musseque, amor, inquietação, angústia, velhice, cidade, país e outros. A loucura é, portanto, surpreendente. O primeiro lampejo se dá no conto *A Cidade e a Infância*:


Depois uma casa de pau-a-pique com telhado de zinco onde morava a Talamanca, aquela mulata maluca que fazia as brincadeiras da miudagem com pedradas e asneiras, quando eles lhe saíam à frente puxando pelas saias e gritando Talamanca talamancaéééééééé (CI, p. 48)

Nesta citação, a loucura não oferece nada de representativo, é tão-somente um tema vago. Sem grande profundidade, o narrador-personagem, em pleno exercício de visita ao passado, leva para a cena literária as peripécias de sua infância. É então que ele relembra uma tal “mulata maluca” que atendia pelo nome (ou apelido) de Talamanca, a qual, pelo seu estado de insanidade mental, era alvo da chacota da *miudagem*. Esta é a única citação sobre a personagem, demonstrando claramente que se trata de um episódio isolado, sem nenhum acréscimo à estória que está sendo narrada pelo protagonista. Zinho a menciona sem relatar grandes detalhes, o que confirma o postulado de que JLV não explorou esse assunto com a mesma profundidade com que tratou outros temas dentro dessa obra, apesar de tratar de uma personagem que reúne em si três paradigmas de exclusão: é mulher, é mulata, é maluca. Em princípio, a importância se dá tão-somente na citação de uma loucura apontada por meninos, em tom de brincadeiras de crianças. Por outro lado, assim como a miudagem que a toma como alvo de suas peripécias, Talamanca parece livre e despreendida.

Com a loucura da personagem sô Augusto, em *Nosso Musseque*, o enfoque é diferente. O primeiro ponto a considerar é o fato de que se trata de um homem que era




normal, trabalhador esforçado, chefe de família e que fora demitido após a chegada do filho do patrão. Este rapaz havia mudado para Portugal para estudar engenharia elétrica. Logo que se formou, retornou para Angola e empregou-se na empresa do seu pai na função até então ocupada por sô Augusto. A partir deste episódio, o antigo empregado mergulhou num processo de insanidade passando a falar sozinho e a delirar. Pior ainda, é que o seu declínio social foi acentuado. A narrativa dá conta de que aquele que era um funcionário dedicado e homem honrado passou a reles transeunte delirante. Tornou-se um louco! O narrador nos mostra o deslumbre e o apogeu que esta personagem, sô Augusto, experimentou no passado. Foi um tempo em que este senhor gozava de prestígio social e inegável afeto dentro da família e diante dos moradores do musseque. Assim a narrativa dá conta de que, quem “não lhe tivesse conhecido antigamente não podia acreditar logo que Augusto João Neto tinha sido encarregado geral da electricidade, na grande oficina lá em baixo, no Bungo, onde já existia muito tempo” (NM, p. 69). Era um homem respeitado e admirado por todos naquele local. Sá Domingas lembra: “Aiuê! Quem lhe conheceu... O patrão até vinha lhe trazer no carro, mana! De carro, cá em cima! O rapaz estava trabalhar no Bungo...” (NM, p. 68). Casado com Nga Xica, que também era notória no tempo em que seu marido estava em alta, digamos assim. Entretanto, falando do seu atual estado, o narrador recorda: “... nga Xica, agora magrinha e feia, bessangana bonita como era nos seus tempos de rebitas e massembas” (NM, p. 68). O afeto de outrora transformouse em tensão no momento em que sô Augusto foi demitido por conta da chegada do filho do dono, um engenheiro, que veio tomar conta da oficina. Deprimido, entregou-se à bebida e mergulhou a família na miséria social, a ponto do narrador observar que “a diferença entre Augusto João Neto de antigamente e sô Augusto de agora era tão grande que a gente não acreditava” (NM, p. 69). Esta personagem foi vítima de um processo excludente que se deu em Angola motivado pela chegada de novos colonos. Muitos destes, possuidores de capacidade técnica, quando não diplomados, foram, por força da circunstância, tirando os espaços dos negros do mercado de trabalho, como aconteceu com sô Augusto. O resultado disso foi o aumento do contingente negro na marginalização e a contribuição para o pensamento de que o autóctone angolano não tinha condições de executar tarefa laboral de maior complexidade. Ora, na esteira de um processo de colonização que precisava alocar o colono português nas terras africanas, a manutenção do mito de que a sua



capacidade técnica era superior a do negro favoreceu a ocupação dele nas funções de maiores relevâncias. Sô Augusto é uma personagem através da qual Luandino Vieira denuncia o quanto ficou inviável ao colonizado a possibilidade de ascensão sócio-econômica no período colonial; pior ainda, como vimos, é que aqueles que estavam ocupados no mercado de trabalho e dele sustentavam suas famílias, foram deliberadamente substituídos e jogados, por assim dizer, na informalidade.

Luandino Vieira nos mostra outra personagem que transita pelo espaço da loucura, a menina Tété. Ela mesma se apresenta: “Sou a senhorita Tereza de Sousa...” (p. 117). O narrador também a apresenta, mas inclui um adjetivo que será determinante dentro da trama: “A Teté, a louca, a verdade essa era” (p. 118). E traz uma informação emblemática à linha que estamos analisando: “Mas era só uma criança – dos dez aos doze, pé descalço, o dedo na boca ainda que trazia” (p. 119). Assim, o leitor passa a ter um quadro completo a respeito de quem é essa personagem. Trata-se de uma menina, filha de Damasceno de Sousa Neto que, diferente do restante das crianças presentes, tem voz dentro da narrativa, embora não se encontre portadora da saúde mental. O narrador utiliza-se de um tom enfático ao se referir ao seu estado psíquico: “a louca, a verdade essa era”.

Tété entra na cena literária já no final. Tudo já tinha acontecido: chegada dos convidados, apresentações, discursos de Damasceno, berros de dona Antónia, leitura de poesia, comes e bebes, desavenças políticas, presença da autoridade policial, cantorias, brincadeiras de criança, agitos na cozinha e algumas coisas a mais. Dentro da perspectiva da condução do enredo, a despeito da ausência da trajetória linear, como já apontamos anteriormente, as situações abordadas caminhavam para o desfecho, sem grandes novidades. Até então, o que se esperava da narrativa de Luandino Vieira vinha se cumprindo: hibridismo linguístico, não-linearidade da narrativa, atemporalidade e polaridade temática (tradição x modernidade; infância x adulto; idioma kimbundo x idioma português; presente x passado). Nada tão significativo que já não tivesse presente em outras obras desse autor. E, por isso mesmo, a presença de Teté revela-se surpreendente. Não por ser ela mais uma personagem representativa ao espaço da infância, objeto da análise. Mas, sobretudo, pelo que ela representa com seu atributo: ela é louca, “verdade essa era”, enfatiza o narrador.




Em *Estória de Família*, voltando à festa de casamento de Jinga e André, em meio a comes e bebes, idas e vindas, falas e cantorias, a menina Teté surge de um modo desconcertante entre os convivais. Ela se põe na cena literária da seguinte forma: “pé descalço”, “cheiro de urina”, nada arrumada para a festa. Era alguém que, de fato, não poderia estar ali naquele momento tão solene e intimista. Transfigurado ante “a rota e descalça filha louca, a poeira sacudida de seus pés, coroa e grinaldas de flores gentias” (p. 128), Damasceno ordena que a agarrem. Neste momento, “o ar se enche de gritos e berros, corridas, cerca-cerca, tilinto de copos” (p. 128), um tumulto sem dimensão. Todos se empenham em deter a louca. O Narrador assim descreve a cena:

Confusão; ordens, contra-ordens. Chovem detritos – cascas; ossos; espinhas; cascabelho de dendéns, é uma chuva de fogo sobre as nações em debandada. E cobrindo tudo a trombeta do anjo: “Suruuuucuuuuuu...” Pânico: são pedras e vidros – voam pratos, copos, os estilhaços cravam-se na pele do vento, tropear de sapatos calçados (p.129).

Como se vê, a loucura configura-se como elemento desestabilizador de um cenário que apresentava relativa harmonia. Apesar de alguns atritos eventuais, como o agito das crianças, a tentativa de prisão por suspeita de insurreição política, as discussões linguísticas em torno de palavras do português e do kimbundo e outros eventos pontuais, nada se compara ao que se deu com a chegada de Tété, a menina louca: “confusão” e “pânico”, “é uma chuva de fogo sobre as nações em debandada”.


Em seu artigo intitulado *O Tema da Loucura na Literatura, na Pintura e no Cinema – três diferentes perspectivas*, Fernanda M. Vicente (2012) escreve que a história da percepção da loucura traçada por Michel Foucault revela que a atitude da comunidade e da sociedade para com os loucos não se alterou com a passagem do tempo (1994: p. 129). Os loucos, como outrora os leprosos, são excluídos da sociedade, encerrados num espaço para não perturbarem a ordem.

A outra face dessa loucura em *Estória de Família*, pode ser entendida como o olhar conclusivo de José Luandino Vieira sobre os rumos que o processo da pré-independência estava seguindo. Assim se deu a Tété, encerrada em um espaço para não perturbar a ordem. Em meio a tantos gestos protocolares que o contexto do evento sugeria, a loucura não tinha espaço, estava enfadada, como percebeu Foucault, a uma exclusão que “não se alterou com a passagem do tempo”. *Estória de família*, com a



inserção desse tema, aponta o quanto a sociedade moderna africana se encontra moldada à cultura ocidental de isolar e reprimir aqueles que se encontram destituídos de uma orientação mental saudável. Naquela festa “de pedido”, com muitos convidados, que “virou lição etnografológica para brasileiro ver”, todas as estratificações sociais de Angola estavam representadas. Do assimilado Damasceno ao poeta revolucionário Tomás Dias Gomes, das ativas velhas cozinheiras à isolada anciã Dona Antónia, da “Ala-dos-namorados” festivos à noiva chorosa Jinga, da mestiça Olga ao “preto-claro” Guilhermino, é possível caracterizar cada elemento representativo da formação etnicocultural do país. Mais ainda, o policial Beltrão, os brasileiros Belchior e Alfa, os músicos congolenses e alguns “descendentes dos lusos”. Todos no mesmo espaço se entendendo, ou buscando se entender de alguma forma. A menina louca neste cenário é mais uma vez a utilização do espaço da infância por parte do autor para afirmar que esse clima de festa encontra-se psicodélico em demasia, necessita-se reorientar a trajetória. Mas naquele ambiente de folguedo e euforia quem poderia insurgir-se como porta-voz da consciência senão uma louca? Ou seja, exatamente aquela que, como as crianças, não tem compromisso com as rédeas alienantes do sistema. Tété é o símbolo da reivindicação autêntica da liberdade, sem a sutileza de uma falsa tolerância. Não era tempo de festejar, era tempo de romper. E com este endurecimento ideológico, alimentado pela sua condição escritor de encarcerado, que via por de trás das grades, os equívocos de uma política de enfrentamento que precisava de ajuste, que Luandino escreve o último notório ato da loucura de Tété: “E só então, humilhada e muda, como quem esmola recebe, caga nas mão em concha – e asperge essa bênção excremental na estúpida face do pobre mundo outra vez em fuga” (p. 131).


Ou seja, é preciso ouvir a Dona Antónia, a tradição, a memória; é preciso dar voz às crianças, o futuro, a liberdade; é preciso rever as alianças, os pactos, os acordos; é preciso entender a loucura, os caminhos, as limitações. É preciso romper com a estupidez para não que na seja necessário fugir outra vez. Dessa forma, Luandino em *Estória de Família*, mostra o que de fato estava ocorrendo em Angola nos últimos períodos da pré-independência. Apesar da guerra, deflagrada a partir da segunda metade da década de 1960, havia a urgência de se pensar o que seria da nação com a mudança do regime. Quais eram os projetos a serem viabilizados quando a nação efetivamente estivesse livre e dona de seu destino. A festa que trouxe convidados e afetos é o marco



simbólico de que o frenesi circunstancial estava a ofuscar uma realidade que precisava ser pensada com seriedade e compromisso. Um dia Jinga e André casam, a música cessa, os convidados se retiram, o evento chega ao fim; o que se faz no dia seguinte? De maneira ilustrativa e irônica, Luandino está procurando mostrar que é loucura não interromper a euforia naquele momento. Tété, na perspectiva dos presentes ao evento, é aquela que precisava ser detida, tolida, cerceada, silenciada; é a louca. Detendo-a, o clima de folguedo e euforia se restabeleceria; sua presença incomoda, provoca malestar, desestabiliza. No entanto, é justamente ela, a louca, que se põe ao alto, de onde consegue enxergar a todos; põe-se ao alto, de onde passa a ser vista por todos. A loucura se torna o epicentro o qual, estrategicamente o autor lança o seu questionamento a um futuro que estava por vir. A retirada do sistema colonial era ponto pacífico, a mobilização revolucionária construía isso e a vontade do coletivo angolano apontava para essa direção; a construção de um projeto pós-pátria livre era a necessidade sinalizada nesta obra literária em questão. Luandino Vieira intenta assim questionar o modelo de história e de identidade angolana que viria a se consolidar com a independência do seu país. Na festa, à exceção da senhora Dona Antónia, que seguia seu sossego entre sono, sonhos, visões e resmungos na sombra de uma mandioqueira no fundo do quintal, todos buscavam represar a louca com suas loucuras. Entretanto, cabe aqui o adeno, não é intenção deste artigo enveredar-se em conceito a respeito de como a sociedade africana lida com esse tema. Sem dúvida, quaisquer afirmações nessa direção seriam colocadas em questionamento, visto que demandariam análises mais detidas e, conseqüentemente, desviariam o foco do trabalho.

Estória de Família é o claro descontentamento de um escritor que testemunha a história de seu país; não só isso, também está empenhado em torná-la legítima e com fim proveitoso aos anseios do seu povo, capaz de se tornar dono de seu próprio destino. O que fica claro, com esse episódio, é que Luandino Vieira sugere ser uma loucura o excesso de ufanismo que pairava sobre a sociedade de Angola sem considerar as complexidades que envolviam a estruturação e consolidação de uma nação livre e soberana.

E assim, rompendo com a utopia derivante daquele mover histórico, vem a constatação fatídica de que, apesar de tudo, tratava-se de um “sábado da era do senhor dos exércitos, das crianças e dos loucos – a vida continua” (p. 131).




Outra representação marcante na narrativa de Luandino Vieira é a figura do velho. Este que é o guardião da memória ancestral africana ganha visibilidade em várias obras do autor, como passaremos a averiguar.

No conto *Estória de Família* é-nos apresentada Dona Antónia de Sousa Neto: “vocência sem favor. Vem dos tempos do antigamente, lá onde a bela quindumba e os panos traçados fazem o sol na mussemba...” (p. 75). Reivindicando a tradição gerontocrática pela qual se conservam as matrizes culturais da sociedade angolana, esta personagem em muitos momentos chama a atenção dos convidados com seus berros e palavreados proféticos. As suas intervenções mostram a maneira elegante de Luandino denunciar a importância de se prestar atenção às origens, às tradições que imprimem a identidade angolana. “Só que, nesta hora, desterrada da história, deixa embranquecer os cabelos e sonha à sombra murcha dos anos” (p. 75). Em meio aos agitos do mundo moderno, esta senhora fica distante, debaixo de uma mandioqueira, praticamente despercebida. Ela é o símbolo depreciado desta nova sociedade que se afasta das suas raízes atendendo aos ditames dos valores coloniais, que trabalha arditamente pelo apagamento da identidade africana.

Referências bibliográficas

- FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *A história da loucura: na idade clássica*. (Trad. : José Teixeira Coelho Neto). São Paulo: Perspectiva, 2005.
- NOA, Francisco. *Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso*. São Paulo: Revista Via Atlântica (USP), nº 3, dezembro, 1999.
- VICENTE, Fernanda Monteiro. *O TEMA DA LOUCURA NA LITERATURA, NA PINTURA E NO CINEMA – três diferentes perspetivas*. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12141.pdf>. Acesso em 20 de junho de 2015.
- VELLOSO, Mônica. *As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro*. In SÜSSEKIND, Flora (Org.); DIAS, Tânia (Org.); AZEVEDO, Carlito (Org.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7letras/Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.



VIEIRA, José Luandino. *A Cidade e a Infância: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VIEIRA, José Luandino. *Nosso Musseque*. Lisboa: Ed. Caminho, 2003.

VIEIRA, José Luandino. *Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto & Eu*. Lisboa: Edições 70, 1991.

A TRADIÇÃO ORAL E A LITERATURA DE LUANDINO VIEIRA

Maria Cristina Chaves de Carvalho¹

Resumo: Neste trabalho, propomos uma reflexão sobre narrativas de José Luandino Vieira, considerando o contexto histórico angolano, e destacando a tradição oral, a importância da memória e o respeito à herança ancestral na cultura africana. A análise de narrativas do escritor proporciona elementos para uma abordagem acerca da imagem da África e dos africanos no mundo contemporâneo. No projeto literário do autor, posicionamentos políticos e conflitos sociais se apresentam como forma de denúncia e, ao mesmo tempo, de resistência ao colonialismo ou às consequências dele decorrentes, que resultaram em preconceitos e estigmas impostos ao sujeito angolano e aos povos da África.

Palavras-chave: Literaturas Africanas; José Luandino Vieira; oralidade; memória; resistência.

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África. (BÂ, 2010, p.167)

As palavras do antropólogo Amadou Hampaté Bâ remetem ao poder da palavra, especificamente, às mitologias dos povos antigos da África, em que a palavra é considerada força vital, gerando movimentos, ação e melodia porque em um tempo anterior à escrita desses povos, tudo era palavra: as histórias orais eram envoltas em sacralidade e se tornavam instrumentos dos mais velhos, que os passavam às gerações futuras. Neste sentido, o objetivo desta comunicação é propor uma reflexão acerca das narrativas do escritor angolano José Luandino Vieira, destacando-se a tradição oral, a importância da memória e o respeito à herança ancestral na cultura africana. Em entrevista concedida à Folha de São Paulo, e indagado sobre qual seria o espaço da tradição oral em sua obra, o autor diz que:

¹ Doutora em Letras (UFF), pesquisadora de pós-doutorado na UFES com o apoio financeiro da FAPES. Contato: mcriscar@hotmail.com

É fulcral. Comecei a escrever também por ouvir contar muitas histórias nos serões, à porta das casas, na infância e na adolescência. Depois, na escola, em nossas brincadeiras era o intercâmbio de histórias. Tudo isso marcou o meu trabalho de escritor, em opções estilísticas, em formas de comunicar, obrigando-me a incorporar, consciente e inconscientemente, na linguagem literária, traços da oralidade. Creio que essa presença ficará sempre no que escrever. Narro mais do que escrevo. (VIEIRA, 2017)²

Cabe acrescentar que, nas culturas de predomínio oral, destacam-se provérbios, adivinhas, lendas, estórias e ensinamentos, cujas lições se transmitiam por intermédio de métodos mnemônicos, baseados em repetições e ritmos que pretendiam gravar as experiências subjetivas partilhadas com toda a comunidade, de modo que a memória coletiva pudesse se perpetuar através das gerações seguintes.

Vários estudiosos africanos vêm demonstrando uma preocupação com a difusão da cultura africana, a exemplo de Joseph Ki-Zerbo, o qual afirma que é preciso dar importância e visibilidade à África, pois ela é o berço da humanidade e, portanto, tem uma história. Segundo o historiador:

Outra exigência imperativa é que *essa história seja enfim vista do interior*, a partir do pólo africano, e não medida permanentemente por padrões de valores estrangeiros; a consciência de si mesmo e o direito à diferença são pré-requisitos indispensáveis à constituição de uma personalidade coletiva autônoma. Certamente, a opção e a ótica de autoexame não consistem em abolir artificialmente as conexões históricas da África com os outros continentes do Velho e do Novo Mundo. Mas tais conexões serão analisadas em termos de intercâmbios recíprocos e de influências multilaterais, nas quais as contribuições positivas da África para o desenvolvimento da humanidade não deixarão de aparecer. (KI-ZERBO, 2010, p. 52).

Desse modo, há de se ponderar que, entre rupturas e continuidades, oralidade e escrita, toda uma cultura pode ser reinventada, ou recuperada parcialmente, sobretudo, através da memória, considerando-se que as vozes africanas foram silenciadas desde o tempo do colonialismo. Logo, de um modo geral, as Literaturas Africanas vêm também contribuir com o processo de descolonização, em movimentos que buscam a conscientização, a construção e a afirmação da identidade africana. Desde o período de opressão colonial, os escritores africanos apresentam seus próprios pontos-de-vista diante do contexto histórico nacional, e, ao longo do processo da descolonização, vêm

² SIMÕES, Eduardo. Entrevista. Luandino quebra seu silêncio. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14 nov 2007. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1411200708.htm>> Acesso em 01.07.2017.

revelando a África como um continente em mudança para todo o mundo. De acordo com Ali A. Mazrui, a história da descolonização, no século XX, é constituída por dramas da história da humanidade, se tomada em seu conjunto, porque é um processo que põe em jogo contradições:

Nós definimos a ‘descolonização’ como o processo pelo qual o regime colonial atinge seu fim, as instituições coloniais são desmanteladas e os valores, bem como as modalidades coloniais, são abandonados. Teoricamente, a iniciativa da descolonização pode ser tomada, seja pela potência imperialista, seja pelo povo colonizado. Na realidade, a verdadeira descolonização é geralmente imposta pela entrada dos oprimidos em luta. (MAZRUI, 2010, p. 7).

O escritor Albert Memmi, ao analisar aspectos inerentes ao colonialismo de forma dialética, entende que, por um lado, o colonizador é um “exilado voluntário” em sua colônia porque vive em busca de meios para ascender socialmente na metrópole. Por esse motivo, ele se enraíza em outro território, ou tarda a regressar à metrópole, passando a construir uma identidade ambivalente, dividida entre os valores colonialistas e a valorização da colônia; por outro lado, o colonizado é submetido a humilhações causadas pelo poder do opressor, ainda que sinta também certo fascínio pela cultura do colonizador. Segundo o autor, o colonizado vive um drama provocado também pela interiorização de uma série de estigmas criados pelo discurso colonialista, como o de que todo colonizado é preguiçoso, medíocre, ou desprezível. Indo ao encontro das ideias de Albert Memmi (1987), o antropólogo Kabengele Munanga (1988) analisa a estratégia do colonialismo, cuja intenção é desvalorizar e alienar o indivíduo, o negro africano, pois, conforme o discurso do colonizador:

A desvalorização e a alienação do negro estende-se a tudo aquilo que toca a ele: o continente, os países, as instituições, o corpo, a mente, a língua, a música, a arte etc. Seu continente é quente demais, de clima viciado, malcheiroso, de geografia tão desesperada que o condena à pobreza e à eterna dependência. O ser negro é uma degeneração devida à temperatura excessivamente quente. O colonizado é assim remodelado em uma série de negações que, somadas, constituem um retrato-acusação, uma imagem mítica. (MUNANGA, 1988, p. 21).

No entanto, essa imagem criada pelo colonizador tem sido discutida e refutada por historiadores, antropólogos e por escritores africanos, dentre eles, Luandino Vieira, cuja obra oferece elementos para uma profunda reflexão acerca da imagem da África e dos africanos no mundo contemporâneo. José Luandino Vieira é o nome literário de José Vieira Mateus da Graça, nascido em Portugal em 04 de maio de 1936. Aos três anos partiu para Angola com os pais, onde fez seus estudos liceais em Luanda. Foi militante

político do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), preso por mais de onze anos, nove deles no Tarrafal entre os anos de 1961 a 1973. Depois disso, com residência fixa em Lisboa, trabalhou em uma editora até regressar a Luanda em 1975, ano da independência de Angola, tendo exercido vários cargos de direção tanto no MPLA quanto em instituições do governo. Luandino Vieira é poeta, ficcionista, pertencente à geração *Cultura (II)* e vencedor de diversos prêmios literários, entre eles, o Prêmio Camões em 2006. Neste sentido, interrogamos como a escritura de Luandino Vieira pôde resistir à ideologia ocidental, dominante, que parece permear o processo de descolonização em Angola?

O projeto literário de Luandino Vieira é constituído de um estreito diálogo entre a ficção e a história angolana. As questões ideológicas presentes em suas narrativas são parte de um processo de criação que se apresenta como um projeto político-literário, que consistia, sobretudo, no ideal de libertação, muito difundido à época por vários escritores africanos através da Literatura. Esses eram autores que já tinham conhecimento dos movimentos culturais revolucionários, além de articularem-se em favor da valorização dos povos africanos do continente e da diáspora, o que implicava, de um modo geral, a consciência do negro, a denúncia do sistema colonizador e das injustiças sociais. Luandino, mesmo no cárcere, jamais abandonou esse ideal, lutando pela libertação e pela construção de uma nova sociedade através de sua escrita. Em um livro intitulado *Papéis da Prisão: apontamentos, diário, correspondência (1962-1971)*, o autor relata, conforme RIBEIRO & VECCHI, que:

O projeto político que a escrita da prisão aprofunda é ser Angola, Angola independente e livre, plena de outras vozes, manifestas nas cartas, nos contatos, nas solidariedades, nos gritos da tortura que conectam a voz e o corpo e geram a solidariedade de uma comunidade paradoxal, mas politicamente ativa, de corpos torturados e encarcerados. RIBEIRO & VECCHI *In*: VIEIRA, 2015, p. 20).

Em livro de contos, *A Cidade e a Infância*, publicado em 1957, quando Angola era ainda colônia portuguesa, Luandino Vieira já havia iniciado tal projeto. Nessa obra, o autor pretende desvelar Angola, sobretudo, a cidade de Luanda, os bairros periféricos e os seus habitantes. De um modo geral, suas personagens retratam os seres humanos situados fora da ordem, que vivenciam a margem, ou revelam as pessoas comuns, trabalhadores que sobrevivem na e da periferia de Luanda. Logo, a cidade se torna uma referência à Luanda, como um espaço privilegiado na literatura de Luandino Vieira, o qual remete à infância, cuja experiência histórica foi cunhada pelo domínio colonial

português e pela segregação de espaços, a exemplo do conto “A fronteira de asfalto”, em que a personagem “virou os olhos para o seu mundo. Do outro lado da rua asfaltada não havia passeio. Nem árvores de flores violeta. A terra era vermelha. Piteiras. Casas de pau-a-pique à sombra das mulembas.” (VIEIRA, 2007, p. 40). Esse conto narra a amizade de duas crianças, tempo em que elas ainda não tinham a consciência da presença de espaços discriminatórios em Luanda, mas interagem com encontros afetuosos e na construção de amizades que abrigavam as diferenças na infância.

Portanto, como já mencionado, a cidade é o espaço por excelência em narrativas de Luandino Vieira por ser um símbolo da modernidade e também o espaço da vida pública, da escola, das relações pessoais, assim como de conflitos e confrontos existentes por força do processo de colonização. No conto, “Encontro de acaso”, uma personagem se lamenta das mudanças ocorridas na cidade de Luanda porque trouxeram com elas a opressão, as diferenças sociais e o preconceito:

Um encontro de acaso!

Como são dolorosas as recordações! Oh, quem me dera outra vez mergulhar o copo na água suja e ter a alma limpa como nos tempos em que ele, eu, o Mimi, o Fernando Silva, o João Maluco, o Margaret e tantos outros éramos os reis da Grande Floresta.

Mas tudo se modificou e só a ferida feita pela memória persiste ainda.

[...] Fomos crescendo.

A vida separou-nos. Cada um com a sua cela nesta imensa prisão. Não éramos mais os cavalheiros da Grande Floresta. (VIEIRA, 2007, p. 12).

A recordação dos tempos da infância dessas personagens sugere um exercício de contextualização da fragmentação identitária dos habitantes de Luanda, conseqüentemente, esse rememorar clama pelo despertar para uma consciência nacional. No conto “O despertar”, a liberdade da infância nos musseques contrasta com as diferenças de “agora” como diz a personagem: “De pequeno, sonhos de brinquedo a brincarem no coração, pasta a tiracolo, a escola. Depois o Liceu. Momentos de alegria. Mas com o Tempo veio o conhecimento dos factos e dos homens.” (VIEIRA, 2007, p. 20). Já no conto “O nascer do sol”, vislumbra-se a esperança de que esse passado, feliz,

possa ser ainda revivido, sobretudo, com a recuperação de traços da tradição oral, como as rimas relativas a brincadeiras de criança:

Era o tempo da paz e do silêncio entre cubatas à sombra de mulembas.

Pelo caminho da areia, por detrás da fábrica do gelo, passando pelo sapateiro da esquina

Sapateiro remendeiro

Come as tripas do carneiro...

[...]

Depois nos recreios havia desafios de futebol e jogo do eixo

Três

Maria Inês

Um pulinho prò chinês

Outro prò landês! (VIEIRA, 2007, p. 29-30).

Esse registro próprio da linguagem popular, evidenciado pelas canções infantis, afirma o cuidado de Luandino Vieira em colher elementos da tradição oral para narrar as suas estórias. O narrador dá voz ao povo angolano, que sofre ao presenciar uma mudança brutal em sua cidade. No conto que nomeia o livro, “A Cidade e a Infância”, destacam-se as transformações ocorridas em Luanda, as diferenças étnicas ou raciais e, nas brincadeiras infantis, a alegria e a liberdade de ser angolano permeiam o desejo de construção de uma identidade plural:

_ Zito, Zito, o zizica, o zizica!

Cá fora ouvia-se o ruído dum automóvel, um Chevrolet antigo, descapotável, que ao passar fazia

Zizizizizizi (VIEIRA, 2007, p. 48).

[...] Aquele velho carro a que eles chamavam o zizica.

A rua era de areia vermelha. Poucas casas novas. Apenas o edifício do Lima, loja e padaria. Depois de uma casa de pau-a-pique com telhado de zinco onde morava a Talamanca, aquela mulata maluca que fazia as brincadeiras da miudagem com pedradas e asneiras, quando eles lhe saíam à frente puxando pelas saias e gritando

Talamanca talamancaéééééééééé

E às vezes passava também aquele negro velhinho, o Velho Congo. E os pequenos negros, mulatos e brancos, calções rotos e sujos, corriam-nos à pedrada, e depois fugiam para a casa gritando

Velo congo uáricooooongooo

Morava também o senhor Albano, velho marinheiro de barcos de cabotagem com a família e a branca Albertina que dava farra todas as noites. (VIEIRA, 2007, p. 48).

Concluimos, portanto, que o processo de criação do autor privilegia a oralidade como forma de enaltecer a cultura africana e de cunhar uma escrita de resistência ao cânone europeu. A escrita e a trajetória de vida de Luandino Vieira são marcadas por seu posicionamento político, ideológico e utópico. O autor quer a revolução, participa dela, e, embora tenha sido encarcerado ainda no início da luta armada, ele não deixou de olhar o passado de forma crítica, e buscou ouvir a voz do oprimido através das ruínas da história, como afirma Walter Benjamin, pois “o sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida, (BENJAMIN, 1994, p. 228).

No projeto literário de Luandino Vieira, posicionamentos políticos e conflitos sociais se apresentam como forma de denúncia e, ao mesmo tempo, de resistência ao colonialismo ou às consequências dele decorrentes, que resultaram em preconceitos e estigmas impostos ao sujeito angolano, assim como aos povos da África. Neste sentido, na ficção do autor, a revisão crítica da História vem desconstruir estereótipos criados pelo domínio português, além de abrir espaços para a configuração de uma consciência nacional, que pode ser constituída através de elementos como a valorização da memória, o respeito à ancestralidade, o resgate da tradição oral e a recuperação de mitos fundadores. Assim, toda essa reconfiguração do corpo e da pátria hão de confluir em movimentos de resistência aos valores instituídos pelos europeus, ao preconceito, ao racismo, indo sempre ao encontro da valorização da cultura africana, a exemplo do trabalho estético do autor com a linguagem, cujas inovações promovem a subversão do padrão culto da Língua Portuguesa, afinal, o código utilizado e adequado ao seu texto é composto da interpenetração de duas línguas, como o quimbundo e o português. Por isso, no processo criativo de Luandino Vieira, a luta constante pela liberdade de ser e de viver Angola é evidenciada através de narradores e personagens que emergem do povo, dos musseques de Luanda, os quais ganham voz para falar de si, do cotidiano, assim como das questões políticas e sociais de seu país.

Referências

BÂ, Amadou Hampaté. “A tradição viva”. In: *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. 2ª. ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

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

KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. – 2ª. ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

MAZRUI, Ali A., “Introdução”. In: *História Geral da África, Volume VIII, Capítulo 1*, 2ª. ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Margarida Calafate & VECCHI, Roberto. Prefácio. In: VIEIRA, José Luandino. *Papéis da Prisão: apontamentos, diário, correspondência (1962-1971)*. Lisboa: Editorial Caminho, 2015.

SIMÕES, Eduardo. Entrevista. Luandino quebra seu silêncio. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14 nov 2007. Disponível em:

< <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1411200708.htm>>

Acesso em

01.07.2017.

VIEIRA, José Luandino. *Papéis da Prisão: apontamentos, diário, correspondência (1962-1971)*. (Org.) Margarida Calafate Ribeiro; Mônica V. Silva e Roberto Vecchi. Lisboa: Editorial Caminho, 2015.

_____. *A cidade e a infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

O CANTAR DE DOMINGOS FONSECA A IDENTIDADE NEGRA NA DIÁSPORA

Marli Maria Veloso (UESPI)¹
Elio Ferreira de Souza (UESPI)²

Resumo: O presente artigo tem como propósito estudar o cantar de Domingos Fonseca (1913-1960), poeta repentista piauiense que pela consciência de classe e étnica, rapidez de raciocínio, rigor linguístico e a poesia que emerge de seus versos revela a consciência de sua negritude. A cantoria revela-se como uma modalidade de tradição oral na qual poesia e música estão vinculadas ao viés da cultura afro-brasileira e da ancestralidade representada pelos cantadores/repentistas/ violeiros que desempenham uma função similar a que os griots desempenham na África.

Palavras-chave: Negritude; Oralidade; Diáspora.

1. Considerações Iniciais

A discussão aqui proposta nos remete a dois embates que de acordo com Homi Bhabha (2001) são embates de fronteira acerca da diferença cultural que apresentam possibilidades de serem consensuais e conflituosas. O primeiro é concernente ao fato de que a grande maioria dos estudiosos sobre a genealogia da cantoria nega os traços de matriz africana, silencia sobre a contribuição negra e opta por associá-la às manifestações artísticas europeias realizadas no sul da França, na Espanha e em Portugal ou aos aedos e rapsodos gregos. A arte da cantoria herdada de nossos ancestrais africanos foi vilipendiada em favor da memória do colonizador e negada como fruto da memória oral africana num empenho que compreende o apagamento da construção negra e o estabelecimento de uma “árvore genealógica” que traça para a cantoria uma origem europeia forjando-a como continuidade de tradições medievais.

O segundo embate diz respeito ao desprestígio relacionado à poesia oral e popular. A bibliografia sobre poesia popular nordestina tem mais trabalhos sobre a literatura de cordel do que sobre cantoria. Entretanto, nem sempre tal distinção entre os dois gêneros poéticos é levada em consideração. Costuma-se sinonimizar termos que têm cargas semânticas próprias (exemplo: *cantoria e desafio, repentista e cordelista, cordel e cantoria*, dentre outros), dada a falta da devida atenção ao assunto. Maria Ignez Novais Ayala (1987) afirma que essa confusão entre a poesia cantada e a escrita se dá, primeiro,

¹ Graduada em Letras (UFPI), Especialista em Literatura Brasileira (URCA), Mestranda em Letras (UESPI). llasveloso@yahoo.com.br

² Doutor em Teoria da Literatura (UFPE) e docente da Universidade Estadual do Piauí(UESPI), professorelioferreira@yahoo.com.br.

pelo fato de que nos 1950, no intervalo das cantorias, liam-se folhetos de cordel, e, em segundo lugar, porque ambos os gêneros têm a sextilha como modalidade poética mais usada. A autora assinala que muitos estudos consideram as formas poéticas orais como parte da literatura de cordel. Vale ressaltar que a cantoria revela-se como uma modalidade de tradição oral na qual poesia e música estão vinculadas ao viés da cultura afro-brasileira e da ancestralidade representada pelos cantadores/ repentistas/ violeiros que desempenham uma função similar a que os griots desempenham na África, por em sua apresentação estabelecer um diálogo com o público que por sua vez é impelido a participar da performance. De acordo com os estudos de Ayala (1998, p. 17), “A cantoria de viola nordestina configura-se como um sistema em processo no qual se articulam os repentistas e o público, em cuja dinâmica surge a produção poética.”

Nos estudos sobre a cantoria e sobre a trajetória de Domingos Fonseca percebemos a ausência da abordagem que revela a consciência que o poeta tinha de sua negritude, termo que segundo Cuti (2010, p.103) foi “atualizado e abasileirado à revelia de pensadores brancos influentes no Brasil, como Gilberto Freyre.”, ao lado de quem acrescentamos Câmara Cascudo e Silvio Romero, como exemplos de teóricos que construíram uma fundamentação teórica que suaviza/nega o racismo e as atrocidades cometidas contra os africanos pelos colonos escravistas, o que representa uma valorização das tradições europeias e um fechamento à contribuição da diáspora africana. Essa realidade se configura como artifício de exclusão muito comum nos discursos implicados em representar /instituir uma identidade, fato que compreendemos a partir do conceito de identificação, conforme o põe Stuart Hall. Trata-se de um jogo que envolve um esforço discursivo e a produção e o fechamento de fronteiras (HALL, 2000, p. 106).

Câmara Cascudo (1984, p.188) afirma: “Não me foi possível rastrear influência negra no desafio e nos instrumentos para o canto sertanejo. Na África, o canto é sempre ritmado pela percussão.” O pesquisador ignora a pluralidade cultural do continente e o fato de que para alguns grupos africanos a percussão sequer existe e o canto se faz sem acompanhamento.

No Brasil, a literatura oral afrodescendente encontra na poesia de repentistas negros, como Inácio da Catingueira (1845-1879), Fabião das Queimadas (1848-1928) e Domingos Fonseca, traços culturais de matriz africana e afirmação da identidade negra em versos através dos quais os poetas se autoproclamam negros e sabem, conforme Lessa (1982, p.1), tomar posição contra o preconceito racial, ao serem provocados.

Não obstante, são negadas as contribuições do cantar de Domingos Fonseca, e de tantos outros, enquanto discursos que contribuem para o fortalecimento das identidades negras da diáspora africana. No caso de Domingos Fonseca há um paradoxo, pois o poeta chega aos nossos dias reverenciado pelos poetas repentistas, pelos amantes da cantoria e da literatura oral e ignorado pelos pesquisadores da literatura, inclusive pelos estudiosos da obra de poetas negros.

2. A força poética de Domingos Fonseca

Canto o Brasil que destrona
Imperadores e reis...
Três sangues em convulsão:
Índio, negro e português
...
Brasil que não volta mais
Com Mãe Preta e Pai João.
(Domingos Fonseca)

Domingos Martins da Fonseca (1913 - 1960) é um dos nomes mais representativos da cantoria no Brasil de todos os tempos. Natural da localidade Santa Luzia, município de Miguel Alves (PI), filho de Diogo Martins da Fonseca e Agostinha Martins da Fonseca. Falece vítima de fremon, em Fortaleza (CE).

Em 16 versos o poeta se apresenta e relaciona poetas piauienses que lhe foram contemporâneos e produziam poesia de elevado nível estético:

Conterrâneo do Governo	E, deixando o “Parnaíba”,
Eu cheguei ao mundo aqui;	Atravessei o “Poti”;
Conheci Celso Pinheiro	Do outro lado mais quieto
E Nogueira Tapety	A minha chopana ergui.
Com Bráulio Mangabeira	Fiz versos com Pedro Brito,
No verso já me bati;	Com quem comi e bebi;
Da Costa, Félix Pacheco	Pois o Domingos Fonseca
Jonas da Silva e Ferry.	É filho do Piauí.

Ainda na infância o poeta ficou órfão de pai e mãe e teve que enfrentar as agruras de criança negra e pobre do interior do país. Exerceu diversas funções: agricultor, açougueiro, guarda sanitaria. E, aos 10 anos começou a improvisar versos acompanhados de uma viola fabricada por ele mesmo. A partir de então começa a excursionar pelos municípios do Piauí e do Maranhão. Na juventude mudou-se para

Teresina onde, segundo Barreto (1991, p. 17) “montou um pequeno bar onde vendia panelada, cachaça e tequila e cantava ao violão os sambas e canções em moda no país.”

Sobre essa fase de sua vida encontramos elementos da gênese da tradição autobiográfica, comum também entre os poetas populares, desvelada em versos e em prosa poética. Elio Ferreira enfatiza que “identidade e memória andam lado a lado, percorrem caminhos que se bifurcam na encruzilhada dos tempos presente, passado e futuro.” (2004, p. 31). Analisemos dois textos nos quais identidade e memória vão tecendo o fio condutor da narrativa e o poeta Domingos Fonseca revela a procura do lugar e da identidade do homem na sociedade e demonstra seu sentimento de pertencimento étnico. O primeiro escrito em versos:

O destino me deixou
Igualmente um cão no cais,
Cai no mar buscando o dono
O mar o arroja pra trás,
Ele se sente vencido
Fica uivando e não vai mais.

Cedo fiquei sem meus pais
Chorando a minha orfandade,
Cada passo em minha vida
Foi uma fatalidade,
Cada dia um desengano
Cada noite uma saudade.


Aos meus dez anos de idade
Peguei o pinho e cantei,
Descansando aos dezessete
Aos vinte e sete voltei,
Foram os anos mais tristes
Que em minha vida passei.

Cantando me acostumei
A chorar meu sofrimento,
O riso vai para os lábios
A dor para o pensamento,
E nasce a rosa do verso
No jardim do sentimento.

A voz sinistra do vento
Tem vezes que me inspira,

Como se um dedo invisível
Tocasse na minha lira,
Acompanhando os queixumes
De minha alma que suspira.

A luva que Deus atira
Nunca veio a minha mão,
E se veio desconheço
As cores dela quais são,
Se é negra vestiu minha alma
Se é branca não chegou não.



O segundo texto revela um prosador que mergulhado em suas reminiscências nos apresenta a sua infância ao lado da família e em sua terra natal. Vejamos um fragmento do texto intitulado Um Mergulho no Passado.

Hoje mergulho no passado... fui encontrar-me outra vez, no lugarejo Santa Luzia, município de Miguel Alves, cidade que fica à margem direita do rio Parnaíba.

Revivi ali, o convívio com meus entes queridos, senti-me, outra vez, dentro da casa de sapê, onde sem querer despertei para esta vida que, um dia, hei de deixá-la, também sem querer...

Na minha ilusão, revi meu pai, ainda forte, cheio de esperanças e minha mãe em suas atividades domésticas e materiais.

Ouvi nitidamente o estalar inquieto dos bilros das almofadas de renda de minhas irmãs.


Ouvi também, o ranger roufenho da velha máquina de costura, na qual eram feitos os macacões e as calças curtas minhas e de meus irmãos.

Na felicidade da minha inconsciência, trilhei, outra vez, as veredas apagadas que outrora me levaram às casas dos vizinhos com recados de meus pais ou à procura de um garoto da vizinhança, para irmos jogar pedras nos passarinhos ou tomar banho nas águas barrentas do “Parnaíba”. [...]

Fonseca fixou residência em Fortaleza (CE) na década de 40, onde liderou a campanha para a construção da Casa do Cantador juntamente com Siqueira de Amorim. Em 1951 fundou a Associação dos Cantadores do Nordeste e tornou-se o primeiro presidente da entidade. Consciente da condição de poeta e negro, engajado nos princípios de igualdade social e racial, uniu-se a outros poetas cantadores tornando-se essencial ao processo de reconhecimento da profissão do poeta repentista (que só aconteceu em 2010, no governo de Luiz Inácio da Silva, CLT/ 1943, art. 577, quadro de atividades) e para a construção da Casa do Cantador (que só se concretizou em 1996)

Domingos Fonseca publicou dois livros: Ecos da Juventude (1949) e Poemas e Canções (1956). Escreveu para diversos jornais como: A voz do Cantador (editado pela ACN); Correio do Ceará, no qual mantinha a coluna: Poesia Popular (com Siqueira de Amorim).

Ao pesquisar sobre ele encontramos dois livros: O Dossiê do Fonseca (1991), de Antonio Carlos Barreto, e Domingos Fonseca – Imortal do Repente (2013), de Pedro Mendes Ribeiro. Na imprensa o material sobre ele é farto, encontramos sua produção



literária publicada em abril de 1958 na edição de número 12 da Revista Silhueta e da Revista Tuiuty (Teresina/PI) e localizamos matérias anunciando as apresentações dele em jornais como: Tribuna da Imprensa (SP), Folha da Manhã (SP), O Estado de São Paulo (SP), O Diário (Ribeirão Preto), Folha da Noite (SP), A Tarde (BA), Diário de Pernambuco (PE) e Tribuna do Ceará (CE).

Na época de ouro do rádio no Brasil, Domingos Fonseca apresentou-se na Rádio Bandeirantes (SP), na Rádio Clube de Ribeirão Preto (SP) e na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, nesta cantou ao lado do poeta alagoano Lourival Bandeira, que terminou uma estrofe dizendo:


Por intermédio da rádio
Mando lembrança aos meus pais.

Fonseca respondeu:

Dos meus não me lembro mais,
Pois sou como um passarinho,
A morte roubou meus pais,
Deixou-me implume no ninho,
O primeiro voo da vida,
Quando dei já foi sozinho.

O eu lírico posiciona-se falando da infância e da orfandade, temáticas que permeiam a produção literária deste poeta repentista, e que Said nos ajuda a compreender como “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar” (2003, p. 46). Além de explorar a metáfora do “passarinho” para aludir a si próprio e a do “voo da vida” para referir-se à necessidade de decidir os próprios passos, de caminhar sem a orientação familiar, Fonseca usa habilmente a poeticidade das palavras e emprega rimas ricas (passarinho e ninho – substantivos, sozinho – adjetivo) para compor a estrofe. Esses recursos testemunham a consciência do poeta também quanto ao seu fazer artístico.

No Piauí, há em Teresina, a Rua Poeta Domingos Fonseca, localizada no Bairro Bairro Cristo Rei e no X Festival de Violeiros do Norte e Nordeste realizado entre os dias 19 e 21/08/ 1983, após a missa de abertura do Festival, foi inaugurada na Praça Marechal Deodoro da Fonseca, mais conhecida como Praça da Bandeira, localizada no



centro de Teresina, a estátua de Domingos Fonseca, considerado o patrono dos violeiros.

Domingos Fonseca consagrou-se durante o I e o II Festival Nacional de Poetas Repentistas, realizado no Teatro de Santa Isabel, em Recife(PE), em 1946 e 1948, respectivamente, organizado por Ariano Suassuna e Rogaciano Leite. Dimas Batista – o mais festejado repentista da época – numa peleja com Domingos Fonseca durante o I Festival cantou num martelo agalopado:


Assisti à tragédia do dilúvio,
Contemplei todo incêndio de Sodoma,
Fui ministro dos Césares em Roma,
Penetrei na cratera do Vesúvio,
Comovido, senti o doce eflúvio,
Dos sermões de Jesus, na Galileia,
Escavei as minas de Pompeia,
Sondei todas as grutas netuninas,
Tomei parte nas lutas herculinas,
Fui criado com leite de Amalteia.

As palmas da plateia antecipavam a vitória de Dimas, no entanto Fonseca respondeu:

Recordo Castro Alves na versagem,
Tiradentes na sua história pública,
Lembro Deodoro na República,
E vivo Miguel Ângelo na imagem,
Imitando Oliveiros na coragem,
Ou a um Ferrabrás de Alexandria,
Comparando-me a Nero em soberbia,
E, na ciência, a Tales de Mileto,
Sou Augusto dos Anjos no soneto,
Luís Vaz de Camões na poesia.

Domingos Fonseca conquistou o primeiro lugar entre nomes como os três irmãos Batista: Lourival, Dimas e Otacílio, além de Rogaciano Leite, dentre outros. Em 1947 o Teatro José de Alencar, em Fortaleza (CE) foi palco do I Congresso de Cantadores, no estado do Ceará, no qual Domingos Fonseca e João Siqueira Amorim conquistam o primeiro lugar no certame.

3. As várias faces do Fonseca



A produção literária de Domingos Fonseca é multifacetada, assim como a de Inácio da Catingueira, Luiz Gama, Cruz e Sousa, Fabião das Queimadas, entre outros poetas negros. E, em todas as faces (lírica, satírica, religiosa, nacionalista, política, nacionalista, clássica, matuta, dentre outras) nos deparamos com um olhar crítico, produzindo na maioria das vezes e nos mais diferentes estilos e modalidades uma poesia de cunho social. Vamos analisar algumas de suas facetas.

3.1 Religiosa

As religiões de matriz africana ganham espaço na poesia fonssequiana em versos como “Iemanjá! Vamos ao cais” e em estrofes como as que transcrevemos abaixo:


Tudo isso é grande risco
Pela frente e por detrás
Falta falar na Umbanda
Não precisa provarás
Nos Terreiros de Macumba
Vamos ver os Orixás.

Instigado a traçar um paralelo entre as mães de Jesus e de Judas, a influência do cristianismo se revela em versos da estrofe de sextilha abaixo descrita:

Toda mãe, por qualquer filho,
Se iguala no amor.
As mães de Cristo e de Judas,
Sofreram a mesma dor.
Uma pelo filho justo
Outra pelo pecador.

Nos versos citados encontramos palavras como “Umbanda”, “Orixás”, “Iemanjá” ao tempo em que aparecem “Judas”, “Cristo”, “pecador” revelando a herança religiosa de nossos antepassados negros mesclando-se com o Cristianismo no Novo Mundo. Alusões sincréticas como as de Fonseca são resultado de uma consciência negra quanto à sua identidade religiosa, como nos informa Du Bois:

Assim, como bardo, médico, juiz e sacerdote, dentro dos estreitos limites impostos pelo sistema escravista, ergueu-se o pregador negro e, sob seu comando, surgiu a primeira instituição



afro-americana, a igreja negra. De início, essa igreja não era cristã, tampouco claramente organizada; em vez disso, constituía, nas diferentes plantações, uma adaptação e uma mistura de ritos pagãos, sendo vagamente designada como vodu. A associação com os senhores, o esforço dos missionários e motivos de conveniência deram a tais ritos um verniz inicial de cristianismo e, após o lapso de muitas gerações, a igreja negra tornou-se cristã” (DU BOIS, 1999, p. 246).

3.2 Política


Fonseca foi um poeta politizado e comprometido com as questões sociais... nos versos abaixo critica a “indústria da seca” cunhando esta que se tornou uma expressão recorrente no século XXI concernente a uma questão política que ainda não foi equacionada.

A pergunta de Morel
Ativou nossos ouvidos
A seca é mesmo um flagelo
Ou indústria de sabidos?
Na seca que precedeu
A ordem nada valeu,
Visto que os mais escovados
Souberam se defender
Ninguém deve enriquecer
À custa dos flagelados.

Os versos acima transcritos revelam senso crítico e uma fina ironia através dos quais o poeta analisa a conjuntura política na qual está inserido, relacionando literatura e realidade política. Encontraremos uma abordagem temática similar no texto teatral de Dias Gomes “O Bem Amado”, lançado dois anos após a morte de Fonseca, em 1962. Na campanha política, Odorico adota como *slogan* de campanha a seguinte frase: “Vote em um homem sério e ganhe um cemitério”.

3.4 Negritude

Durante as cantorias Domingos Fonseca ouviu em diversas ocasiões versos dirigidos a ele com um teor racista e discriminatório que denotam a imagem estereotipada que prevalecia sobre o povo negro, como “Este moreno pelintra”, “Pelo menos não dou mais o direito/ Deste negro chamar-me camarada”, “Negro besta que



gosta de gravata”, “Este negro por lavagem de panela”, “Este negro no dia que nasceu / passou o mundo três dias no escuro”. Fonseca sempre ergueu sua voz contra o preconceito e conforme Munanga (1988, p.) “A identidade consiste em assumir plenamente com orgulho, a condição de negro, em dizer, de cabeça erguida: sou negro.”, assim o fez Domingos Fonseca em versos como os transcritos abaixo.

Dimas Batista numa peleja quis menosprezá-lo cantando:

Tua cor veio manchar
Nossa raça brasileira

Fonseca respondeu de improviso:

Na Inconfidência Mineira
A falsidade quem fez?
Foi o preto João Henrique
Ou o Silvério dos Reis?
O mestiço brasileiro
Ou o branco português?

Em outra ocasião, Dimas concluiu a estrofe dizendo:


Domingos além de pobre
É tão triste a tua cor!

O poeta Domingos Fonseca então declarou sem hesitação

Falar de pobreza e cor
É um grande orgulho seu
Morra eu e morra o branco
Enterre-se o branco e eu
Que amanhã ninguém separa
O pó do branco do meu!"

Nas lutas poéticas cujas ofensas aludiam à cor encontramos no âmago dos versos de Fonseca um olhar de dentro que redimensiona o conceito de poesia negra na diáspora em conformidade com o que nos diz Cuti

Ainda que a dimensão da literatura negro-brasileira não se reduza à primeira pessoa do discurso ou ao “eu” lírico, são essas dimensões que primeiro traçam os caminhos de uma identidade, pois aos deslocar o foco da visão/emanção do discurso oferecem ao leitor, explicitamente, a gigantesca tarefa da e construção de um “eu” coletivo que teve a sua humanidade estilhaçada pela escravidão e pelo racismo. Por isso, dizer-se



negro e posicionar-se como tal no âmbito do texto é importante no contexto da literatura brasileira. (CUTI, 2010, p.70-71)

No contexto no qual estava inserido, Fonseca fez-se respeitar subvertendo a coisificação pregada pelas teorias racistas, enfrentando e vencendo embates fundados na sua prática, memória e cultura de negro na diáspora. Segundo Munanga “aceitando-se, o negro afirma-se cultural, moral, física e psiquicamente” (MUNANGA, 1988, p. 32)

As poesias de Fonseca trazem questões relacionadas com a segregação vivida pelo negro e a importância da luta pela conscientização de seus direitos como cidadão. Segundo Ferreira,

o discurso do negro sobre si mesmo fundamenta uma nova visão de mundo, na medida em que tal representação valoriza o sujeito de cor e a reconquista de sua identidade racial, de sua história e herança cultural dos ancestrais africanos, aspirando ao sentimento de solidariedade espiritual entre os povos negros. (2005, p.25)


4. Considerações Finais

Urge estudarmos Domingos Fonseca, reconhecido e aclamado como patrono dos poetas repentistas, pela importância de sua produção literária para a compreensão da história e do conceito e fundamentos da literatura oral produzida pelos afrodescendentes no Brasil.

O estilo fonsequiano é marcado pelo vigor, criatividade e capacidade que o poeta tinha para criar versos de improviso e usá-los no combate à discriminação explícita da sociedade revelada nos versos dos poetas que lhe foram contemporâneos.

Indubitavelmente, a poesia produzida por Domingos Fonseca revela a importância de uma produção literária imbuída da consciência de sua negritude e que revela um olhar de dentro que nos conduz à compreensão de nós mesmos, nos fazendo refletir sobre o mundo em que vivemos através da poesia oral dos negros na diáspora.

Leonardo Boff (2013) nos faz refletir sobre o fato de que “Todos temos nossas raízes na África, embora a grande maioria o desconheça ou não lhe dê importância. Mas é decisivo que nos reapropriemos de nossas origens, pois elas, de um modo ou de outro, na forma de informação, estão inscritas no nosso código genético e espiritual.”



O poeta repentista Domingos Fonseca produziu versos nos quais assumia a função de griot na diáspora negra, contribuindo para o fortalecimento da identidade negra. No interior de seus textos literários, orais e escritos, “percebe-se que o ponto de emanção do discurso reivindica para si a identidade com os discriminados e não com os discriminadores”. (CUTI, 2010, p.63).

Referências

- AYALA, Maria Ignez Novais. **No arranco do grito**. São Paulo: Ática, 1998.
- BARRETO, Antonio Carlos Barreto. **O Dossiê do Fonseca**. Teresina: ALP, 1991.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- BOFF, Leonardo. **Por que no meio da dor os negros dançam, cantam e riem**. Disponível em: <https://leonardoboff.wordpress.com/2013/12/12/por-que-no-meio-da-dor-os-negros-dancam-cantam-e-riem/> Acesso em: 20 out. 2016.
- CASCUDO, Luís Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1984.
- CUTI, Luiz Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DU BOIS, W. E. B. **As almas da gente negra**. Tradução, introdução e notas de Heloisa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda ed., 1999.
- FERREIRA, Elio. Identidade e solidariedade na literatura do negro brasileiro. In: **Concursos literários do Piauí**. Teresina: Fundação Cultural do Piauí, 2005.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade. In: SILVA, Tomaz T. da (Org.) **Identidade e diferença**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Tradução Jov Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LESSA, Orígenes. **Inácio da Catingueira e Luís Gama: dois poetas negros contra o racismo dos mestiços**. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.
- MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos** São Paulo: Ática, 1988.
- RIBEIRO, Pedro Mendes. **Domingos Fonseca – Imortal do Repente**. Teresina: Avant Garden Edições, 2013.

“TERRA À VISTA”: A CONDIÇÃO HUMANA NOS *CANTOS PROFANOS*, DE EVANDO NASCIMENTO

Andréia Penha Delmaschio (IFES *campus* Vitória)¹

Resumo: A partir das considerações de Hannah Arendt sobre a condição humana, realiza-se uma leitura do conto “Terra à vista”, de Evando Nascimento, como paródia da ficção científica, além de questionamento ético sobre o futuro da humanidade. Como nos livros anteriores, também em *Cantos profanos* a sua escrita *encena* questões, como: por que é que buscamos saber o que viemos fazer na Terra? Qual a razão de conservamos ainda hoje a ideia utópica da existência de Deus? Haverá um próximo estágio para a condição humana, dentro ou fora do planeta? Num futuro não muito distante, será possível ao homem adiar infinitamente a morte? Qual é o peso de cada afeto? O que seria hoje o que se chama a humanidade?


Palavras-chave: Cantos profanos; “Terra à vista”; Evando Nascimento; condição humana; ficção científica.

Em seu livro *A condição humana*, Hannah Arendt analisa as transformações ocorridas ao longo da história nas capacidades laborais do homem, tanto quanto estabelece a crítica de diversos pensadores modernos acerca das distinções, por exemplo, entre trabalho e obra. Em dada altura de suas reflexões, a pensadora afirma:

“A mudança mais radical da condição humana que podemos imaginar seria uma emigração dos homens da Terra para algum outro planeta. Tal evento, já não inteiramente impossível, implicaria em que o homem teria de viver sob condições, feitas por ele mesmo, inteiramente diferentes daquelas que a Terra lhe oferece. O labor, o trabalho, a ação e, na verdade, até mesmo o pensamento como o conhecemos deixariam de ter sentido em tal eventualidade. Não obstante, até mesmo esses hipotéticos viajores terrenos ainda seriam humanos; mas a única afirmativa que poderíamos fazer quanto à sua ‘natureza’ é que são ainda seres condicionados, embora sua condição seja agora, em grande parte, produzida por eles mesmos.” (ARENDR, 1991, p. 18)

Algumas das hipóteses então lançadas nessa parte do livro se confirmam com o passar do tempo, especialmente com a corrida espacial, desenvolvida mais freneticamente a partir do ano de lançamento do livro de Arendt, as quais os diversos eventos que envolvem a exploração do espaço a partir da década de 1960, com a chegada do homem à Lua, vão solidificar.

¹ Graduada em Letras (UFES), Mestre em Estudos Literários (UFES) e Doutora em Ciência da Literatura (UFRJ). Contato: adelmaschio@gmail.com.



Atualmente, uma empresa holandesa lançou o projeto denominado *Mars One*. Desde 2013, cidadãos de todo o globo já se inscrevem nesse que se anuncia ao mesmo tempo como programa de tevê e programa espacial, com o intuito de *colonizar* o planeta Marte a partir de 2025. O projeto, que não conta com verbas governamentais, traz no nome a promessa de ser o primeiro de uma série, e oferece viagem só de ida em direção aos módulos de vivência que, promete, serão implantados em solo marciano pouco antes da ida dos primeiros colonos.


Embora o idealizador do programa não veja com bons olhos a comparação com qualquer outro *reality show*, consta do contrato a ser firmado entre as partes que a atuação dos futuros migrantes seja filmada durante todo o tempo. Entre abril e agosto de 2013, duzentas mil pessoas em todo o mundo se inscreveram para participar do *Mars One*.

Desse modo, enquanto traçamos novos planos de colonização, desta vez do espaço, o problema da distribuição de terras segue irresoluto aqui na Terra. Dos paradoxos com que convivemos hoje, no conjunto das sociedades que habitam a superfície do planeta, este é apenas um singelo exemplo. Por entre guerras, ascensão de ondas neofascistas e enormes fossos de desigualdade, jamais nos impusemos como necessário que primeiro resolvêssemos a questão da mera subsistência, ligada à distribuição de terra, água e alimento, a fim de somente depois podermos partir para tentar habitar outras paragens.

No Brasil, o direito a terra é previsto na constituição, mas nenhum governo foi capaz de resolver o problema das concentrações de enormes extensões, em grande parte improdutivas, nas mãos de algumas poucas famílias proprietárias. Povos indígenas, quilombolas e comunidades inteiras de trabalhadores rurais sem terra seguem na luta por um lugar onde plantar e colher. Em meados de 2017 já se registra um número recorde de assassinatos em conflitos por terra, com 37 mortes entre janeiro e maio, segundo a Comissão Pastoral da Terra².

Olhando-se por esse ângulo, programas como o *Mars One*, diferentemente do que pode parecer, não são um passo natural e consequente no caminho do

² Fonte: COMISSÃO PASTORAL DA TERRA. *CPT Amazonas lançará relatório Conflitos no Campo Brasil 2016*. Disponível em: <https://www.cptnacional.org.br/publicacoes/noticias/cpt/3820-cpt-amazonas-lancara-relatorio-conflitos-no-campo-brasil-2016>. Acesso em: 17 jul. 2017.



desenvolvimento científico e tecnológico, apesar de anunciarem que já é possível inclusive estender o raio de vida do humano para além do nosso planeta.


Pelo contrário, até: observando as atuais relações geopolíticas, com um máximo de cinismo poder-se-ia argumentar, pela ótica do capital, que é mesmo necessário que haja Áfricas (empobrecidas), para que possa haver os EUA (cada vez mais ricos). De igual modo e pela mesma lógica perversa, é preciso que se esgotem os recursos necessários à vida aqui, a fim de que se justifique o envio de um pequeno número de pessoas a outras partes do universo, ainda que sem qualquer certeza de sobrevivência e de uma ulterior proliferação da espécie.

Radicalizando-se enfim a lógica que rege os dois polos desse paradoxo, constituído por uma vasta base de miséria que gera um pico de opulência, podemos afirmar que, mesmo tendo desenvolvido tecnologias avançadas ao ponto de podermos habitar um outro planeta, a mentalidade segue presa ao paradigma da exploração.

A intenção que move os vultosos investimentos feitos no desenvolvimento das tecnologias voltadas para essa nova colonização parece ser antes provar que se pode sobreviver por mais um tempo, conseguindo, a qualquer custo, o acréscimo de um pequeno respiro. Em diferentes áreas do pensamento, foram séculos de produção e reprodução de discursos que propalavam um avanço para além da mera sobrevivência da espécie, para ao final se reduzirem, contraditoriamente, a um apoio prático à premência mínima da garantia de sobrevivência para um pequeno grupo de privilegiados do capital, contra uma maioria muda e esmagadora de deserdados da sorte.

Trata-se de uma postura que anula, de uma só vez, tanto a noção de humanidade como conjunto de diferentes povos que têm o direito de ser preservados (embora vivamos num contexto em que falar em direitos soe quase cândido), quanto a concepção de vida como bem supremo a ser protegido. De qualquer ponto de vista que se tome uma proposição como essa, de degradação do planeta e povoação sem futuro certo de uma outra estância, ela nos parece mais que perigosa: obtusa, antiética e mesmo psicopata.

Caminhando portanto a passos rápidos contra o sentido ainda vigente, embora aparentemente moribundo, de humanidade, em sua relação com a ideia de felicidade coletiva, o que se mostra é antes um novo, mesquinho e redutor empreendimento explorador, muito ao modo das antigas colonizações de descoberta do Novo Mundo, ou



seja, feitas para poucos, que usarão, eliminarão ou abandonarão a todos os demais, só que agora no nível espacial.

Pode-se afirmar que, fora do ponto de vista da predação e do lucro, centrais para o capital, não há qualquer fundamento de maior escopo humanitário regendo aqui. Olhando desse ângulo, resistir durante tanto tempo tem sido mesmo um lance de sorte!

São reflexões provocadas pelo conto “Terra à vista”³, do livro *Cantos profanos*, de Evando Nascimento, texto declaradamente inspirado no projeto holandês de colonização de Marte, tanto quanto no filme *Gravidade*⁴, de 2013, dirigido por Alfonso Cuarón⁵.

O conto de Nascimento é autodeclarado relatório, “o relatório mais isento possível”, escrito às vésperas do ano 2150 pelo provável último representante da espécie humana na órbita de Marte:

“Sou o derradeiro sobrevivente deste módulo enviado para cá em 2080 e pertencço à segunda geração de filhos de migrantes. Formávamos até recentemente a mais importante das quinze colônias implantadas em solo marciano, numa colaboração internacional. ‘Internacional’ é modo ultrapassado de dizer, vício de linguagem que herdei dos bisavós, como consignado nos livros de História. Segundo consta nos atuais informes, não há mais nações, apenas conglomerados que tentam administrar os recursos finais do planeta. Escrevo essas coisas para o fato de, eventualmente, um navegante intergalático um dia se deparar com as ruínas do que fomos. Perdemos toda a identidade restante, o canibalismo

³ No título “Terra à vista”, a expressão “à vista” insinua a atuação, no enredo, do poder do capital, afinal maior responsável pela destruição das condições de vida no planeta Terra. Para além de designar simplesmente a terra firme avistada ao longe, augúrio dos navegadores marítimos, a expressão se refere agora à Terra (com maiúscula) abatida, explorada e *liquidada* “à vista”, como no comércio. O nome do conto revela ainda, de modo sutil, uma relação entre a colonização antiga e a futura e, ao mesmo tempo, a diferença entre elas, como se verá adiante.

⁴ O tom discretamente cômico da narrativa de Nascimento se origina, em parte, do absurdo da situação a que realmente chegamos; em outra, do aspecto paródico quanto à “ficção científica”, gênero ao qual se filia o filme *Gravidade*, cujo título, aliás, aponta para uma curiosa ambivalência, indicando tanto a força que nos prende à Terra, quanto a *gravidade* da situação em que nos encontramos hoje.

⁵ O conto “Terra à vista” pode ser comparado ao que tradicionalmente se chamava ficção científica; com a diferença importante, porém, de que é muito menor, aqui, a preocupação com a verossimilhança, geralmente presente no detalhamento técnico dos objetos e eventos, na ficção científica. Além disso, a ficção científica tradicional projetava eventos que viriam a ser realizados num futuro distante, enquanto que a ficção de Nascimento se constrói dentro de um tempo que devorou já essas distâncias temporais: ali o passado é anulado e o futuro parece mais próximo do que se imaginava. “Terra à vista” provoca assim uma rasura na significação do adjetivo “científica”, até há pouco simplesmente recuperável, no contexto mais geral, e em especial quando se seguia ao termo ficção. Questiona portanto certas facetas da ciência e, junto com elas, o conceito de ficção científica.



grassa faz décadas entre os descendentes, numa guerra sem fim.”
(NASCIMENTO, 2014, p. 51-52)⁶

Com base nos relatos do narrador, sabemos que, após diversas tentativas bem sucedidas de recriar artificialmente, em laboratório, a vida botânica e animal na Terra, uma bactéria teria destruído todos os resultados dessas experiências, e, junto, teria dizimado também dois décimos da humanidade, o que foi considerado uma vantagem, dadas as novas dificuldades de nutrição da população restante. Teria sido aí, ainda segundo as suas informações, que alguns blocos geopolíticos resolveram desenterrar os projetos de colonização do planeta vermelho.


A narrativa se passa após uma Terceira Guerra Mundial, que teria varrido do mapa o Oriente Médio, por meio de bombardeios nucleares, e “apaziguado” enfim as Coreias. O gelo dos polos já teria derretido, passando eles a serem “considerados zonas francas, dominadas pela máfia global, por assim dizer terra de ninguém.” (NASCIMENTO, 2014, p. 53).

Por entre reflexões curiosamente pouco nostálgicas para os parâmetros atuais, sobre aspectos da História, sobre Deus, a finitude e a infinitude, esse remanescente, denominado apenas “Eu”, tem acesso a informações vindas da Terra, como o desencadeamento de uma

“Quarta Guerra, em razão da escassez de recursos e da fome generalizada. Os governos dos agrupamentos geopolíticos (...) denominados de UNOs, perderam o controle para movimentos anárquicos, que se apossaram das novíssimas máquinas de guerra. Como sempre, o mais potente triunfará, malgrado todos os outros povos.” (NASCIMENTO, 2014, p. 55)

Numa boa mostra do que seria um desenrolar do modo como já agimos hoje, esse “Eu”, ainda que ciente da existência de todo um conhecimento acumulado, reconhece, referindo-se à Terra: “Temos acesso a todos os saberes provenientes de lá, apesar de utilizarmos muito pouco. Nunca nos deram o direito a pesquisa própria, somos antes cobaias em situações extremas” (NASCIMENTO, 2014, p. 55). A situação é limítrofe e, tudo indica, sem saída. Não há contato com outro representante da espécie: afora “o

⁶ A partir desta, todas as citações sem identificação de obra foram retiradas de: NASCIMENTO, Evando. *Cantos profanos*. São Paulo: Biblioteca azul, 2014.




invisível rival” que o “Eu” criou “para não endoidecer de vez” (NASCIMENTO, 2014, p. 55).

Isolado, imóvel e sem poder tocar a terra ou um outro corpo, ele afirma: “Os familiares me visitam com frequência, dão conselhos e se esfumam no ar.” (NASCIMENTO, 2014, p. 55). Mesmo assim, em meio à “sólida solidão” em que se encontra, o último homem conta com a “sorte” de haver ao menos um outro humano “no módulo dez”: “O painel só registra dois sinais residuais de vida, o meu é um deles” (NASCIMENTO, 2014, p. 55).

Resume por fim:

“Esse é o drama, das quinze colônias marcianas, apenas duas resistem, numa me encontro sozinho, o derradeiro companheiro sucumbiu há duas semanas, prefiro não informar como. Sei que há baterias e víveres escondidos em algum túnel entre o segundo e o terceiro módulo, mas ainda não encontrei o roteiro. Pode ser que meu único adversário, o do décimo módulo, lá chegue antes de mim, preciso continuar, não posso continuar – farei tudo para conquistar as reservas, onde quer que estejam, tenho um corpo de vantagem.” (NASCIMENTO, 2014, p. 56)

O corpo, nosso tão amado e idolatrado corpo, cintila então como um mero sinal residual, quiçá o último vestígio do que denominamos hoje a “condição humana”. Ele perde também o seu atributo primeiro de sentir, desejar tocar e ser tocado. De depositário vivo de sentidos, afetos e sensibilidade, tudo isso que a ele se aderiu ao longo da história, o corpo se reduz a uma “vantagem”. O ensejo ao embate, presente tanto na criação de um *inimigo* imaginário quanto na ideia de vencê-lo na luta pela sobrevivência, avulta como traço último, definitivo e marcante do humano. Não importa onde esteja – se em condições ditas normais, aqui na Terra, ou extremas, na órbita de um outro planeta –, assim que vislumbra a existência de um outro vivente, o primeiro pensamento do “Eu” é derrotá-lo, contando para isso com “um corpo de vantagem”. Em tal condição, o corpo não é mais a âncora de um complexo de sentimentos humanos que foi um dia; é antes o instrumento que resta para marcar um território. Ainda que isso venha a significar uma solidão ainda maior, o “Eu” lutará contra o outro pelas reservas de víveres, não pensando, por exemplo, em dividi-las com ele. A luta pelo domínio sobre o outro replica, em nível individual e no solo de Marte, o que ocorre, coletivamente, aqui na Terra, condenando-nos, ainda uma vez, ao niilismo.




O homem, que no antigo postulado de Protágoras era “a medida de todas as coisas”, não aparece mais na condição de modelo para tudo o que possa criar a partir e em prol do humano. Ao contrário, a essa altura todas as “coisas” já foram inventadas, usadas e descartadas. O último homem, solitário, migra agora para uma vida sem quaisquer dos “entraves” que o ligavam à Terra.

Em nome do domínio sobre o outro, a humanidade abdica, conscientemente ou não, a tudo o que auxiliava no construto da sua condição, e que passa, logicamente, pela alteridade. O corpo como local dos sentidos é neutralizado em nome da luta renhida que, ao final, significará a própria eliminação da espécie. Aliás, que seria um humano sozinho, isolado, livre da alteridade? Em condições como essa que o conto apresenta, seria ele ainda um humano?

Numa análise comparativa entre os movimentos de colonização de fins da Idade Média e os atuais, o professor Guillermo Giucci afirma que por um lado é possível estabelecer a comparação, embora por outro se trate de eventos totalmente diferentes:

“O submetimento da alteridade pelas armas e pelo verbo divino, (...) as figuras do cativo indígena, do naufrago abandonado e do índio intérprete, nada disso existe na conquista moderna, a do sistema solar. (...) Mas hoje nos remetemos a uma forma de subjugação que se distancia progressivamente do marco de referência humano, pois persegue a eliminação do corpo e do som. É a conquista clean, informatizada, robotizada” (...) “Por trás da agonia dos antigos valores, (...) perfila-se – de forma cada vez mais perturbadora – a gênese de uma transformação profunda e difícil de captar: o cancelamento da intimidade do ser humano com o ambiente natural ou artificial que o cerca. (...) o projeto solar se abre para o infinito (...) no interior de um vazio onde as noções de fronteira e de corporalidade parecem diluir-se e carecem de substância.” (...) “A etapa que se inicia para a humanidade – a etapa interplanetária –, que o viajante norte-americano do espaço Armstrong confunde com o progresso da ciência e da tecnologia, pode não ser agradável nem justa, mas irrompe no cenário da história sem se preocupar com os matizes e possuída de uma vontade férrea de exterminar, não só Deus e o passado, como o próprio planeta Terra.” (GIUCCI, p. 7-14)

Assim como nos livros de ficção anteriores, também em *Cantos profanos* a escrita de Evando Nascimento *encena* questões que interessam a quem pensa sobre, por exemplo: por que é que buscamos saber o que viemos fazer na Terra? Qual a razão de conservamos ainda hoje a ideia utópica da existência de Deus? Haverá um próximo estágio para a condição humana, dentro ou fora do planeta? Num futuro não muito



distante, será possível ao homem adiar infinitamente a morte? Qual é o peso de cada afeto? O que seria hoje o que se chama a humanidade?

Referências bibliográficas

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução Roberto Raposo. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.

COMISSÃO PASTORAL DA TERRA. *CPT Amazonas lançará relatório Conflitos no Campo Brasil 2016*. Disponível em: <https://www.cptnacional.org.br/publicacoes/noticias/cpt/3820-cpt-amazonas-lancara-relatorio-conflitos-no-campo-brasil-2016>. Acesso em: 17 jul. 2017.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

GIUCCI, Guillermo. Velhos e novos mundos: da conquista da América ao domínio do espaço cósmico. Tradução Gloria Rodríguez. *Revista Estudos Históricas*. Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, p. 3-18, 1991.

NASCIMENTO, Evando. *Cantos profanos*. São Paulo: Biblioteca azul, 2014.

Encontro entre Kundera e Diderot

Etel Monteiro, UnB¹

Resumo: Na peça de teatro Jacques e seu Amo, *Kundera* faz homenagem à Denis *Diderot*, por meio da *variação* da peça, de 1776, Jacques, o Fatalista, e seu amo. Essas obras originais dialogam pela transgressão da unidade narrativa e pelo culto à liberdade. Duas inteligências, dois projetos estéticos, unidos pelo jogo. As regras são o riso, a liberdade, a sexualidade e a dúvida. Kundera usa da polifonia, de empréstimo da música, onde simultaneamente as histórias de amor acontecem na mesma cena. Ainda ironiza a criação literária, o poder do autor, na discussão sobre o "Nosso Amo", uma referência à Kundera em débito com Diderot, de quem, ambos herdaram de Boccaccio e de Rabelais o poder da fabulação e o riso em uma viagem que segue adiante. E adiante é para todos os lados, enfim, alguém sabe para onde vai? E importa de onde viemos?


Palavras-chave: Kundera; Diderot; Variação.

Reconhecidamente, os romances kunderiano são textos que possuem uma ligação forte com a filosofia, seus narradores possuem tiradas reflexivas relativas às situações apresentadas no contexto daquela trama por meio de digressões e, por vezes, com um diálogo com o leitor. Estamos apresentando um texto dramático desse romancista, pois embora seja outro gênero literário, mas se filia aos romances de Milan Kundera por ter nele elementos estéticos ressoantes na prosa, de tal forma que esta é a única peça do autor que ele considera fazer parte de seu projeto estético de romancista.

E para entender a peça no conjunto de sua obra, é preciso entender também quem é o Kundera romancista e o que ele passou em seu passado para que tivesse o desejo de dialogar com Diderot, o romancista, não o enciclopedista ou dramaturgo. E a resposta para o desejo de criar uma peça em homenagem à Diderot, o autor mesmo escreve e fala disso relatando os efeitos da invasão russa em seu país, a antiga Tchecoslováquia.

Quando os russos ocuparam, em 1968, meu pequeno país, todos os meus livros foram proibidos e, de repente, não tive mais nenhuma possibilidade legal de ganhar a vida. Muitas pessoas quiseram me ajudar: um dia um diretor de teatro veio me ver para me propor que escrevesse, sob o seu nome, uma adaptação teatral de *O Idiota*, de Dostoiévski (...) "Será que não preferiria um Diderot a um Dostoiévski?" Ele não preferia (...), mas, quanto a mim, não conseguia me livrar daquele estranho desejo; para ficar o maior tempo possível em companhia de Jacques e de seu amo, comecei a imaginá-los como personagens da minha própria peça de teatro. (Kundera, 1988, p. 5)

¹ Graduada em Letras (UnB), Mestranda em Literatura Comparada (UnB). Contato: enucia@gmail.com.




Ora, como uma atividade atípica, o romancista começou a imaginar como seus personagens àqueles de Diderot em 1968, mas apenas concluiu a peça em 1971, ou seja, houve um intervalo de tempo em que ele estava às voltas com outros projetos artísticos e também se organizava na escritura de seu drama. Sabemos que no exterior ele estava envolvido com as traduções² para o francês e para o inglês de seu primeiro romance *A Brincadeira*, lançado em 1968, estava escrevendo (retocando e selecionando) as novelas de *Risíveis Amores*, publicado em 1970, e finalizando o seu romance *Valsa dos adeuses*, que ele iniciou em 1968 a elaboração, finalizou em 1971 e publicou em 1976 na França, conforme os estudos de Chavatik (1995) sobre o mundo romanesco de Milan Kundera.

O autor em seu prefácio deixa claro que esse sentimento por estar próximo daquele romance favorito de Diderot tinha relação com as perdas de liberdades e que aquele romance era uma explosão de liberdades, dentre as quais a criadora e ele posiciona a filiação desse romance com Sterne e dele com Rabelais por ser um tipo de romance que ele fala em seu ensaio *Testamentos Traídos* que pertencem ao primeiro tempo do romance moderno europeu que inicia com Rabelais e Cervantes e vai até o século XVIII. E o divertimento, o riso estão ligados à ironia e ao não-serio, ao humor. Infelizmente, a contemporaneidade sofre pela falta de humor, de levar tudo tão à sério, de não saber distinguir brincadeiras e ironias, que eram feitas de forma leve e divertidas nesse primeiro tempo do romance (Kundera, 1993, p. 13-47).

Resolve, então, Milan Kundera a fazer uma variação do romance, mas transpõe para o drama, pois ele mesmo explica que esse romance como o de Sterne, *Tristram Sandy*, não são adaptáveis, pois não dá para reescrever com a mesma complexidade arquitetural que seus autores conseguiram criar, já que a adaptação reduz a uma *story*, perdendo justamente as inovações dadas por eles de terem narradores que dialogam com seus leitores, que apresentam digressões, que tem uma história dentro da outra, interrupções na narrativa “principal” e outras questões relativas ao tempo e espaço narrativo em Diderot, que é fluido, por exemplo. Logo, a melhor forma de homenagear é criar algo próprio, uma variação *à la Kundera* com temas e personagens de Diderot.

Assim, em três atos, Kundera traz a liberdade diderotiana por meio de uma obra que também homenageia as técnicas de variação. A variação kudneriana vem da música, ele mesmo é um músico, e ele compõe suas obras como partituras que trará a polifonia

² Maria Alice Gonçalves ANTUNES sobre a Autotradução em 2007 relata o caso Kundera.



musical com linhas melódicas simultâneas, com a variação de temas de notas musicais e vozes que ora estão em contraponto ora em fuga barroca, que traduz no campo filosófico muito da fenomenologia existencialista, a apresentação de facetas da condição humana por temas, palavras-chaves que retomam dentro de uma obra ou no conjunto das obras kunderianas³.

Os passos na construção da peça de teatro variação-homenagem, pelo próprio Milan Kundera no posfácio.

“Eis a construção sobre o assento frágil da viagem de Jacques e de seu amo repousam três histórias de amor: aquela do amo, aquela de Jacques e aquela da Senhora de La Pommeraye. Enquanto as duas primeiras são ligeiramente (a segunda mesmo muito ligeiramente) ligadas ao desfecho da viagem, a terceira que ocupa todo segundo ato, é do ponto de vista técnico um puro e simples episódio (ela não faz parte, integrante, da ação principal). É uma transgressão evidente do que se chama as leis da construção dramática. Mas é justamente lá que eu quero desafiar: renunciar a unidade estrita da ação e criar a coerência do conjunto por meios de sutis pela técnica da polifonia (as três histórias não são relatadas sucessivamente, mas são entremeadas), e pela técnica das variações (as três histórias são, de fato, cada uma variação da outra).” (KUNDERA, 1988, p. 15)

Temos uma explicação da composição básica da peça, mas há também uma outra característica kunderiana de falar da criação literária dentro da obra literária., por meio de um episódio do romance que é transposto com uma variação temática da autoria, que considero ser presença dos autores e consciência de uma estrutura superior que de uma digressão do narrador na peça será a fala do Amo contando sobre um mau poeta, que é o Poeta de Pondichery no romance *Jacques, o Fatalista, e seu amo*.

Considerarei esta passagem como um metadiscorso sobre autoria e um diálogo entre Kundera e Diderot.

AMO. (*Depois de provar o vinho*) Excelente! Deixe-nos a garrafa. (*A Estalajadeira sai*) Então, um dia, um jovem poeta se apresenta na casa do nosso amo e tira de seu bolso um papel. “Mas vejo uma surpresa, diz nosso amo, são versos! – Sim, versos, Amo, versos meus, diz o poeta, eu rogo ao senhor de me dizer a verdade, nada mais que a verdade. – E você não tem medo da verdade? Diz nosso Amo. – Não.”, respondeu o jovem poeta com uma voz trêmula. E nosso Amo lhe disse: “Caro amigo, não somente seus versos me demonstraram que não valem o peso em merda, mas jamais você faria melhores que isso! – É lastimável, diz o poeta, obrigatoriamente, então, que eu faço só dos maus toda minha vida.” E nosso Amo de resposta: “Eu lhe adverti,

³ Em *A Arte do Romance*, Kundera, 1985, fala de sua composição e deixa registrado algumas palavras que possibilitam entender mais a sua escritura, na criação e acompanhamento como autor.

jovem poeta. Nem os deuses, nem os homens, nem os postes de sinalização jamais perdoaram a mediocridade dos poetas! – Eu sei disso, diz o poeta, mas eu não posso fazer nada contra. É uma impulsão.

JACQUES. Uma o quê?

AMO. Uma impulsão: “Uma formidável impulsão que me leva a escrever maus versos. “Ainda uma vez, eu lhe advirto!” exclamou nosso Amo; e o jovem poeta lhe disse: Eu sei, Amo, que o senhor é o grande Diderot, e que eu sou um mau poeta, mas nós outros, maus poetas, nós somos mais numerosos, nós seremos sempre a maioria! A humanidade inteira está apenas composta de maus poetas! E o público, por espírito, por gosto, por sentimento, não passa de uma concentração de maus poetas! Como você pensa que os maus poetas poderiam ofender outros maus poetas? Os maus poetas que são o gênero humano são loucos pelos maus versos! É justamente por que eu escrevo maus versos que me tornarei um dia um grande poeta consagrado!”

JACQUES. É o que o jovem mau poeta disse a nosso Amo?

AMO. Palavra por palavra.

JACQUES. As palavras não são isentas de uma certa verdade.

AMO. Certas não. E elas me fazem conceber um pensamento blasfematório.

JACQUES. Eu sei qual.

AMO. Você sabe qual?

JACQUES. Eu sei.

AMO. Então, diga.

JACQUES. Não, você pensou primeiro.

AMO. Você pensou nisso ao mesmo tempo, não minta.

JACQUES. Eu pensei nisso depois de você.

AMO. Bom, então, qual é este pensamento? Vamos! Diga!

JACQUES. A ideia lhe veio que nosso Amo era talvez um mau poeta.


AMO. E quem pode demonstrar que ele não o era?

JACQUES. Acredita você que nós seríamos melhores se fôssemos invenção de um outro?

AMO. (*Meditativo*) Isso depende. Se nós tivéssemos saído da pena de um verdadeiro grande escritor, de um gênio ... certamente. (Kundera, 1982, p. 86)

O “nosso Amo” é o autor do original, assim, Diderot, aquele que é dono da “pena”, que se deve respeito enquanto o mau poeta é o autor da variação, pois é o máximo que pôde ser feito diante de uma obra *unrewritable*. E ambos dialogam e essa conversa é transmitida à Jacques pela boca do seu senhor (e amigo). E de onde inicia-se uma discussão sobre os poderes do autor que seriam para suas obras comparável com aquele que “escreveu lá em cima”, e na ironia divertida esse questionamento permanece até o desfecho da história de Jacques nesta jornada, que um parêntesis para o uso do vaudeville pelas reviravoltas que escracham a verossimilhança e se encontra a solução para as queixas de Jacques no final da peça sobre a sua sorte e a incapacidade do “autor” – mau poeta – ter feito uma história melhor para ele, que estava se dando mal, pois estava preso e aguardando o enforcamento.

Jacques diz “(...)As besteiras que são escritas lá em cima! Oh! Senhor, aquele que escreveu nossa história lá em cima deve ser bem um mau poeta, o pior dos poetas, o rei, o imperador dos maus poetas!” (Kundera, 1982, p.122). A reflexão sobre o destino



relacionada à autoria, como criador da obra artística, tem poderes sobre o destino das personagens, e ele pode dar soluções a momentos complicados. Como foi o caso da soltura de Jacques da prisão e ter tido o seu livramento pelo amigo Bigre Filho. O autor, criador, tem o papel de Deus ou da (divina) Providência.

BIGRE FILHO. Enforcá-lo? Não... Meu amigo! Felizmente há aqui embaixo amigos que se lembram de seus amigos! (*Ele desfaz os nós que prendiam as mãos de Jacques: após ele o fez rodopiar na direção dele e o tomou nos braços; Jacques, nos braços de Bigre, explode um riso sonoro*) Por que você rir?


JACQUES. Acabei de vociferar contra um mau poeta de ser tão mau poeta e eis que ele se apressa em enviá-lo para corrigir seu mau poema e eu lhe digo, Bigre, mesmo o pior dos poetas não teria inventado um fim mais alegre para seu mau poema! (Kundera, 1982, p.123)

De uma forma rápida pincelamos aspectos de um encontro entre dois autores de romances, dos pensadores que trazem o divertimento pela leveza do humor para refletir questões da condição humana, estão reunidos para falar de liberdades, como a de expressão artística, que num dado momento de sua vida o romancista teve suspensão e o fez desejar o ar de toda racionalidade dos Tempos Modernos junto com toda liberdade que só o romance pode dar de relativizar as coisas, trazer a dúvida e a interrogação, o que não é compatível com a verdade totalitária, por experiência própria o autor reconhece que viveu a morte do romance através da censura, proibições e pressão ideológica (Kundera, 1988, p. 18).

Milan Kundera exemplifica o que é ter sua identidade de romancista ao separar posicionamentos do indivíduo, não confundindo sua biografia com a sua obra.

A única coisa que eu desejo (...) profundamente, avidamente, era um olhar lúcido e desabusado. Eu o encontrei enfim na arte do romance. É o porquê de ser romancista foi para mim mais que praticar um “gênero literário” dentre outros: foi uma atitude, uma sabedoria, uma posição; uma posição excluindo toda identificação a uma política, a uma religião, a uma ideologia, a uma moral, a uma coletividade, uma não-identificação consciente, opiniosa, raivosa, conceituada não como uma evasão ou passividade, mas como resistência, desafio, revolta. Eu terminei por ter estes diálogos estranhos: “Você é comunista, senhor Milan Kundera? – Não, eu sou romancista. Você é dissidente, senhor Milan Kundera? – Não, eu sou romancista. – Você é de esquerda ou de direita? Nem um nem outro. Eu sou romancista.” (Kundera, 1993, p. 187)⁴

⁴ «La seule chose que je désirais [...] profondément, avidement, c'était un regard lucide et désabusé. Je l'ai trouvé enfin dans l'art du roman. C'est pourquoi être romancier fut pour moi plus



Kundera segue a linha de Hermann Broch em que repetia “descobrir o que somente um romance pode descobrir é a única razão de ser de um romance. O romance que não descobre uma porção até então desconhecida da existência é imoral. O conhecimento é a única moral do romance” (Kundera, 1988, p. 13), destarte, o romance para o romancista é o divertimento que contem a gravidade, que não perde a leveza anedótica, a arte de não se levar tão à sério a ponto de retirar o humor e perder o senso da ironia na construção do enredo. O meio para isso é o riso, pois ele rompe com a ideia de harmonia totalizadora, contrariando a aparência enganadora da falta de contradições e imperfeições nos relacionamentos e representações no enredo, pelas personagens e pelas situações em que eles estão envolvidos na trama. Mas que riso é esse? É o riso que vem do humor que Otávio Paz diz sobre a comicidade que “torna ambíguo tudo que atinge” (Kundera, 1994, p.5). E para provocar o riso é preciso compreender o humor e isso se dá pela suspensão da moral, que é uma atitude humana corriqueira e comum a todos de “julgar imediatamente, sem parar, a todos, de julgar antecipadamente sem compreender (Kundera, 1994, p.7).


Assim, então, a peça Jacques e seu amo se propõe ao riso, ao humor e divertimento como pensou Diderot em 1776, com falas atualizadas ao tom do século XX-XXI que vive o eterno retorno, ou variações kunderianas quando seguimos avante em um mundo circular.

Referências bibliográficas

CHVATIK, Kvetoslav. Le monde romanesque de Milan Kundera. – Paris : Gallimard, 1995.

KUNDERA, Milan. Jacques e seu amo: homenagem a Denis Diderot em três atos; introdução do autor; posfácio de François Ricard; tradução de Raquel Ramalhete. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988a.

que pratiquer un "genre littéraire" parmi d'autres ; ce fut une attitude, une sagesse, une position ; une position excluant toute identification à une politique, à une religion, à une idéologie, à une morale, à une collectivité ; une non-identification consciente, opiniâtre, enragée, conçue non pas comme évasion ou passivité, mais comme résistance, défi, révolte. J'ai fini par avoir ces dialogues étranges : "Vous êtes communiste, monsieur Miln Kundera? — Non, je suis romancier." "Vous êtes dissident? — Non, je suis romancier." "Vous êtes de gauche ou de droite? — Ni l'un ni l'autre. Je suis romancier."» Milan Kundera, Les Testaments trahis.



_____. Jacques e seu amo: hommage à Denis Diderot en trois actes; introdução de l'auteur; posface de François Ricard; transcription ludique et note de l'auteur. – Paris: Gallimard, 2013.

_____. Jacques et son maître: homenagem a Denis Diderot em três actos; introdução do autor; posfácio de François Ricard; tradução de Teresa Curvelo. – Porto: Editora ASA, 1992.

_____. Jacques et son maître. Revue Avant-scène, n° 712, p. 26-51. – Paris, 1982.

_____. A arte do romance. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988b.

_____. Jacques et son maître – hommage à Denis Diderot en trois actes; postface de François Ricard. Éditions Galimard – Paris, 1981 et 1998. (Collection Folio)

_____. A cortina: ensaio em sete partes; tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. A arte do romance; tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Vera Mourão. – Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.

–

A DEVORAÇÃO DAS MEMÓRIAS EM UM HOMEM SEM POROFISSÃO

Gabriel Moreira Faulhaber (UFJF)¹


Resumo: O presente trabalho tem em vista fazer uma leitura do livro *Um homem sem profissão. Memórias e confissões sob as ordens de mamãe*, de Oswald de Andrade. Nosso objetivo é apresentar a singularidade da rememoração oswaldiana, destacando a maneira como, no decorrer do texto, surge uma subversão dos padrões memorialísticos, encontrando proximidades com a prosa experimental do autor.

Palavras-chave: Escritas de si; Memórias; Devoração.

Antes de entrarmos, propriamente, em nossa leitura de *Um homem sem profissão. Memórias e Confissões. Sob as ordens de mamãe* é necessário ressaltarmos o seguinte: a obra de Oswald faz parte de um projeto maior, que contaria com mais três volumes, cada um dedicado a um determinado período de sua vida. Seriam eles: *O salão e a selva*, abordando o movimento modernista, a Semana de Arte Moderna e a Antropofagia; *O salão das catacumbas*, englobando os anos 1930 e início de 1940, durante suas experiências políticas e, por fim, *Para lá do trapézio sem rede*, que tinha em vista a fase de sua vida a partir de seu encontro com Maria Antonieta d'Alkmin, sua última esposa. Trata-se, portanto, de um empreendimento interrompido, o que nos impede de especular que rumos poderia tomar. Nesse sentido, nossa análise se detém ao livro em si, não explorando de maneira alguma as supostas direções de tal projeto memorialístico.

Nesse primeiro e único volume publicado, que abarca o período de 1890 a 1919, Oswald nos traz sua infância, adolescência e início de vida adulta. Dentre essas lembranças surgem a relação com os pais, o ambiente religioso da família, seus primeiros contatos com a escola, literatura e folclore, além de sua viagem à Europa, confessando um deslumbre que nutria pelo continente. Passam pelo texto sua iniciação sexual, suas paixões, amores e o nascimento de seu primeiro filho. A São Paulo daquele tempo e as figuras que por ela transitavam também aparecem em suas rememorações. Mais próximo do fim da narrativa, personagens que marcariam o Modernismo brasileiro como Mário de Andrade, Anita Malfati e Di Cavalcanti já estão em suas relações artísticas e pessoais. Talvez, em meio a suas evocações, a mais marcante, ao lado do

¹ Graduado em Letras (UFJF), Mestre em Estudos literários (UFJF). Contato: gabrielblake@hotmail.com.br .



falecimento da mãe, seja a morte de Deisi, um de seus amores. Morte essa decorrente da má realização de um aborto. Aborto com o qual Oswald concorda.

Em junho, ela me diz que está grávida. De quem? Não pergunto. Ela não fala. **Concordamos no aborto.** Inicialmente, ela toma uma droga horrenda que não produz efeito. [...] Espero-a enquanto se passa num quarto rápida operação. Levo-a para casa. À tarde, dores, à noite hemorrágica entragica. Pela manhã, procuro um médico. É meu amigo Briquet quem a faz transportar imediatamente para a Casa de saúde Matarazzo. [...] A 24 de Agosto. Esfacela-se meu sonho (ANDRADE, 2002, p.192 -193, grifo nosso).


Ao longo do texto, algumas outras passagens também apresentam semelhante tom confessional. No entanto, o que nos interessa aqui não é exatamente o conteúdo das memórias oswaldianas, mas o modo particular como as conduz e como as estrutura. Sobre esse aspecto, trazemos Antônio Cândido:

Vale notar, no presente volume, certa dualidade do autor em face de suas memórias. Na primeira parte, quando a pesquisa do passado vai encontrar o próprio nascedouro de suas emoções, percebemos um trabalho atento da inteligência, organizando os dados da memória num sistema evocativo mais inteiriço. À medida, porém, que vai passando à idade adulta, e o material evocado corresponde a uma fase de personalidade já constituída, a elaboração sistemática cede lugar à notação (CANDIDO, 2002, p. 14).

Nesse sentido, uma quantidade considerável do total de páginas é dedicada ao período que cobre sua infância e primeira adolescência. A partir do momento que a narrativa adentra na vida adulta, já em seus contatos com círculos literários, temos uma diminuição do tempo em anos e um aumento nas páginas dedicadas a meses e dias específicos.

Oswald de Andrade interpola, na narrativa, segmentos longos e curtos, de maneira que aqueles mais subjetivos, relacionados à família e à infância, se fazem mais longos; e aqueles mais sintéticos têm cunho mais literário ou jornalístico e situam-se no início da fase adulta (MACIEL; TEIXEIRA, 2013, p.143).

Entrando de fato em nossa análise que, como já dito, privilegia mais a maneira que a matéria, destacamos a inserção de seu personagem João Miramar em sua narrativa. Tal inserção se torna ainda mais singular, quando é feita através de um processo de identificação entre Oswald — autor- narrador-personagem das memórias —




com Miramar, personagem de seu romance *Memórias Sentimentais de João Miramar*. “Meu nome é Miramar” (ANDRADE, 2002, p.164), nos diz Oswald em uma passagem na qual insere diversos trechos de O perfeito cozinheiro das almas deste mundo, diário coletivo mantido por ele e os frequentadores de sua *garçonnière*. Esse procedimento de identificação nos conduz para uma nova dinâmica de leitura em relação a toda narrativa.

Na obra *Um homem sem profissão*, há reelaboração da imagem que o autor Oswald de Andrade faz de si mesmo, espelhando-se em seus personagens e mostrando que são espelhos dele próprio engenhosamente fundindo o eu e o outro, o escritor e as personagens, a obra literária e a existência humana (MACIEL; TEIXEIRA, 2013, p.140).

Estamos diante de uma situação que é da ordem do jogo, da montagem, da colagem. Não se entra ou sai de *Um homem sem profissão* como se faz com uma narrativa memorialista convencional. Para percorrermos a rememoração de Oswald e conseguirmos devorá-las proveitosamente, é necessário movimentarmos ferramentas disponibilizadas pelo próprio autor. Como foi dito anteriormente, sua narrativa possui uma especificidade formal e estrutural. Partindo de tal concepção, nossa intenção consiste em trabalhá-la à luz de seu projeto estilístico e artístico, especificamente do desenvolvido no par Miramar-Serafim.

Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande. O primeiro publicado em 1924. O segundo terminado em 1928 e publicado somente em 1933. Dois romances experimentais. O primeiro, uma sátira da elite paulistana, passado na virada primeira década do século XX, é “um misto de diário íntimo e *faits divers* de uma sociedade provinciana e ociosa” (CAMPOS, 1999, p.19). O segundo, uma grande bricolagem, também em tom de sátira, nos traz as aventuras do personagem homônimo, no Brasil e fora dele. Miramar, ao longo vários de episódios-fragmentos — 163 ao todo —, apresenta um estilo telegráfico, um livro estilhaçado, com encadeamentos e recombinações sintáticas próprios, calcado, segundo Haroldo de Campos, no “cubo-futurismo-plástico-estilístico” (CAMPOS, 1999, 31-32). *Serafim* ampliará tal processo de forma que “essa técnica cubista, esse tratamento metonímico parece ocorrer no nível da própria arquitetura geral da obra, levando às consequências o experimento anterior” (CAMPOS, 1989, p.148-149).




Ambos os romances — *Miramar* com mais intensidade — vão encontrar consonância na estrutura e forma das memórias de Oswald. No *Miramar*, os processos de composição sintática são estruturados a partir de um simultaneísmo, e através de um movimento de combinação, condensação e justaposição, com uma sistemática ruptura do discursivo e uma estrutura fraseológica sincopada (CAMPOS, 1999).

Papai estava doente na cama e vinha o carro e um homem e carro ficava esperando no jardim.
Levaram-me para uma casa velha que fazia doces e nos mudamos para uma sala no quintal onde tinha uma figueira na janela.
No desabar do jantar noturno a voz toda preta de mamãe ia me buscar me buscar para reza do Anjo que carregou meu pai (ANDRADE, 1996, p.44).

Percebe-se que são estratégias que compõem um método de narrativa que mantêm uma relação direta com as vanguardas europeias: Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo e Cubismo. Assim, a visão pura do Cubismo, a *imagination sans fils* do Futurismo, a agressividade dadaísta e a livre associação programática do Surrealismo (NUNES, 1979) ganham sentindo ativo e são reelaboradas na composição oswaldiana. Ou seja, não se trata de uma mera transposição e aplicação de tais técnicas, mas de uma atitude consciente de apropriação, projetada de maneira crítico-satírica sobre o estado mental e social daquela São Paulo. Tudo isso atua via Manifesto da Poesia Pau Brasil pelo “trabalho contra o detalhe naturalista — pela síntese; contra a morbidez romântica — pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; pela invenção e pela surpresa” (ANDRADE, 2011, p. 63). Depois de realizado tal procedimento, essa pulverização deveria se articular no espírito do leitor.

Ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas e de inebriá-lo nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas, esta poesia, em tomadas e corte rápidos, quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo (CAMPOS, 1976, p.22).

Em *Um homem sem profissão*, tais processos de composição, repletos de investidas na sintaxe e nos encadeamentos estilísticos, surgem desarticulando e rearticulando o andamento da narrativa. Trata-se da aplicação textual do método de montagem eisensteiniano, baseado numa sucessão de imagens fragmentárias, gerando




uma fusão ou colisão de planos. Assim, os cortes, as elipses da poética Pau-Brasil — “ágil e cândida. Como uma criança” (ANDRADE, 2011, p.60) — adentram a narração, tornando-se esteticamente significativos. Sobre o velório do pai, Oswald escreve:

O transporte do corpo para a câmara funerária armada na sala.
Estamos morando numa casa grande de esquina da Rua Augusta.
Faço a barba à gilete, sem perceber bem o que se passa. Cornélio
Pires e outros amigos compareceram. Padres. Irmãs (ANDRADE,
2002, p.189).

A semelhança é clara: os artifícios e as técnicas utilizadas são os mesmos já expostos anteriormente: a justaposição, o simultaneísmo, o encadeamento sintático, a forma de disposição dos elementos frásicos, fazendo com que as imagens se seccionem, através de inusitadas relações de vizinhança. De acordo com Haroldo de Campos, em trechos como esse “as cláusulas se encontram e se interceptam como planos, os atributos saltam do engaste e efetuam um deslizamento de uma superfície semântica à outra” (CAMPOS, 1999, p. 32). Trazemos uma citação de Serafim Ponte Grande para reforçar nossa ideia:

Sonhei que tinha mudado de sexo e era noiva de Pinto Calçudo. Sinal de Calamidade!
De fato, o Birimba sumiu da Repartição e Dorotéia fugiu da pensão, sem pagar a conta.
O Pinto Calçudo me informa que estão no Rio, onde vão trabalhar numa fita intitulada *Amor e Patriotismo* (ANDRADE1989, p.40).

Observamos que juntamente do trabalho com a disposição dos elementos frásicos, temos a mudança de voz na narrativa, de um narrador autodiegético, para um heterodiegético, usando a terminologia de Gérard Genette. Mais uma vez estamos no espaço do jogo. Miramar e Oswald se alternam, gerando uma flutuação na questão da identificação e colocando em xeque o estatuto contratual, estabelecido pelo “pacto autobiográfico”. Lembramos que Lejeune (2008) apresenta seu conceito como uma espécie de proposta do autor, um discurso dirigido ao leitor, visando estabelecer um contrato de leitura. Esse contrato é baseado, acima de tudo, na afirmação da identificação entre autor, narrador e personagem. Essa identificação é feita através do uso do nome próprio, ao qual remetem as mencionadas instâncias. É a assinatura do




autor, o seu nome, nome esse presente na capa, que sustenta o pacto autobiográfico; sem ela, nada feito.

Em *Um homem sem profissão*, o pacto é estabelecido logo na primeira parte, quando nosso narrador nos traz os alguns eventos de sua infância. Vale ressaltar também um outro trabalho com uma linguagem, por meio de orações mais desenvolvidas, o que reitera a afirmação do início sobre os segmentos relativos à infância e família serem mais longos.

Agora na Rua de Santo Antônio, mudara-se o centro hagiológico das preocupações de casa, tendo-se concentrado na Igreja da Consolação todas as nossas intimidades como céu. Aí, fiz cedo uma brilhante carreira, tendo chegado a ser, na hierarquia das festas do Divino, Capitão do Mastro e, enfim, Imperador. Tudo aquilo se realizava por sorteio, naturalmente inspirado pelo próprio Espírito Santo. Liam-se, em meio da novena, os nomes e os encargos. Era um atordoamento de incenso, de campainhas sacras e de baladas de sino na torre quando saía a indicação do Imperador. Pois uma vez leram meu nome todo — **José Oswald de Andrade** — e a voz grossa e tonitruante do vigário da Consolação, que se chamava Cônego Eugênio Dias Leite, berrou: — Imperador do Divino! (ANDRADE, 2002, p.63, grifo nosso).


No trecho selecionado, além do pacto, notamos o ambiente religioso no qual foi criado e o fator ironia, outro elemento que permeia a narrativa de Oswald. No entanto, como nossa abordagem visa à *maneira* e não à *matéria*, voltemos a nossa questão. Oswald estabelece o pacto autobiográfico e o perturba, afirmando outro processo de identificação, dessa vez com um de seus personagens. Trabalhando nesse jogo de espelhos, nosso autor assegura uma singularidade ainda maior à existente em sua obra. As investidas formais se estendem, atingindo o texto como um todo e desestabilizando sua recepção. O que encontramos é um texto ambíguo, atravessado pelo pacto. Tal procedimento é semelhante ao que, vinte anos mais tarde, seria chamado de autoficção. Trata-se de um conceito polêmico, que se desdobra em diversas discussões, não havendo um consenso entre críticos e praticantes desse modelo de escrita. Procurando nos basear em leituras acerca do tema, em especial os teóricos Philippe Villain e Serge Dubrovsky, criador do termo, surge um ponto em comum: a primazia do texto sobre o fato, não significando uma pura entrega à fantasia ficcional, mas uma elaboração narrativa de si (NORONHA, 2010). Ou seja, trata-se de uma mobilização de estratégias narrativas, na qual o que tange a ficção não é compreendido como pura invenção. Nesse



sentido, não temos mentira nem disfarce, mas uma prática que em si enuncia e denuncia a forma escolhida. É o que percebemos no empreendimento memorialístico oswaldiano: uma forte projeção de uma concepção estética sobre a matéria de sua rememoração. “Daí o sabor peculiar a estas Memórias, onde as pessoas tornam-se personagens, imperceptivelmente, e, quando menos esperamos, o real se compõe segundo as tintas da fantasia” (CANDIDO, 2002, p.13). Seria *Um homem sem profissão* uma autoficção?

Ainda nesse aspecto, o já referido caráter de jogo ganha ainda mais relevância, quando a narrativa é invadida por outras vozes por meio do já mencionado diário coletivo, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Através dele, episódios soltos, anotações rápidas e opiniões diversas são apresentadas ao leitor. Temos aí outro ponto de contato com sua produção romanesca. Como acontece em *Serafim Ponte Grande*, que nos traz uma mescla de gêneros de maneira justaposta, a inserção desse diário participa de um processo de colagem que remaneja e remanipula sua função primária, conferindo-lhe outra: a de componente condutor de uma unidade narrativa ao mesmo tempo em que provoca um estranhamento, desautomatizando o processo de leitura. Assim, as vozes, que no diário comparecem, participam ativamente da narração, deixando de ser meramente objeto do enunciado, passando a sujeito da enunciação. Desse modo, temos uma obra escrita em coautoria de um “eu” que é autor-narrador-personagem com outros “eus”, que são personagens-narradores. Temos uma comunhão na qual todos participam no e com respeito ao outro com vistas à partilha e à assimilação mútuas. “Elaborar-se com o outro, comer, ser comido, mas, sobretudo, dar de comer, comendo junto — haveria algo de mais importante para um vivente?” (NASCIMENTO, 2011, p.361).

Tudo isso nos dá a dimensão do projeto estético de Oswald de Andrade. Há uma clara consciência na composição dessas memórias. A aplicação das técnicas que caracterizam tanto sua prosa como sua poesia — “a elipse, a alusão, o corte, o espaço branco, o choque do absurdo, pressupondo tanto o elemento ausente quanto o presente, tanto o implícito quanto o explícito, obrigando nossa leitura a uma espécie de cinematismo descontínuo” (CÂNDIDO, 2004, p. 51) — faz evidenciar esse fato. De uma maneira estrategicamente bem elaborada, Oswald nos traz um livro de memórias que destoa dos formatos mais tradicionais, marcados por um modelo de escrita que se



caracteriza como um depósito de lembranças de um passado acabado, visando abarcar uma totalidade.

Ao partir um modo de atuar e construir distintos dos consagrados, nada fica solto em seu trabalho: forma e conteúdo, texto e contexto, maneira e matéria se articulam gerando um efeito particular de subversão das convenções memorialísticas.

Antonio Candido no seu “Prefácio Inútil” nos diz: “este livro é feito sob o signo da devoração” (CANDIDO, 2002, p.15). Devoração é a palavra-chave para lermos *Um homem sem profissão*. No caldeirão de suas memórias, as peças de sua trajetória são mexidas e remexidas e, ao ganharem o texto, são antropofagizadas em um processo de absorção, trituração e recomposição. Entendendo que “deslocar e transfigurar são os movimentos básicos da antropofagia como operação cultural” (SILVA, 2009, p.138), percebemos em *Um homem sem profissão* um modo de operar que segue exatamente esse princípio. Há deslocamento e transfiguração nos mais variados aspectos: desde pessoas, personagens e fatos ao próprio fazer da escrita. Tudo ativamente filtrado por modos de sensibilidades únicos, fazendo com que o memorialismo, de um fechamento e pretensões totalizantes, adquira arejantes frestas, senão oxigenantes janelas, tornando-se aberto e diverso. Oswald investe nessa modalidade das escritas de si e através do próprio ato de escrevê-las, em seu próprio fazer, as devora. Desse modo, seu caráter inteiriço, que visa a uma apreensão do todo, é desmoronado, representando uma ruptura do modelo, apontando para além de uma moldura fixa e estável. O que temos é uma retomada de um projeto literário que havia sido suspenso durante os anos de militância política no sentido estrito — período que cobre em especial a década de 1930 e parte da década de 1940. Sabemos que, nesse período, Oswald se distancia de seu projeto Pau-Basil/Antropofagia, representados, em suas composições romanescas, pelo par *Miramar/Serafim*, para dedicar-se a outra forma de atividade literária mais próxima do chamado Romance social, de narrador convencional, de terceira pessoa, que desencadearia nos dois volumes de *Marco Zero: A revolução melancólica* e *Chão*.

Através de uma subversão da dicção tradicional das memórias, Oswald aparece na lista dos nomes que se dedicaram a essa temática ao mesmo tempo em dela se distingue. Em *Um homem sem profissão*, ficção e verdade deixam de ser critérios de distinção de gênero. Imprecisão, indefinição e inacabamento dão o tom e produzem um efeito particular. Assim, diferentemente de outras obras das escritas de si que acabam por

condicionar uma recepção, o texto de Oswald deixa o leitor livre para transitar por uma intensa troca de papéis que envolve os diversos âmbitos de sua escrita. Por isso, roubando Haroldo de Campos, que classificou *Serafim Ponte* como romance-invenção, dizemos: *Um homem sem profissão*, memórias em reinvenção.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.

_____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 1999.

_____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Global, 1989.

_____. *Um homem sem profissão*. Memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe. São Paulo: Globo, 2002.

CAMPOS, Haroldo. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 1999.

_____. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Global, 1989.

_____. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. Civilização Brasileira, 1976


CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

_____. Prefácio inútil. In: ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão*. Memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe. São Paulo: Globo, 2002.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MACIEL, Sheila Dias. TEIXEIRA, Silvana Aparecida. A devoração do tempo em Um homem sem profissão, memórias e confissões, sob as ordens de mamãe, de Oswald de Andrade. *Ipotesis*, Juiz de Fora. V. 17 – n. 1, jan/jun 2013.

NASCIMENTO, Evando. A antropofagia em questão. In: ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge. (Org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.



NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SILVA, Andreson Pires da. *Mário e Oswald*. Uma história privada do modernismo. Rio de Janeiro: 7letras, 2009.

O RISO E A CORAGEM DA VERDADE NA BUENOS AIRES DE ROBERTO

ARLT

Graziele Camilo da Costa (UFU)¹

Resumo: Neste trabalho analisaremos os personagens das crônicas da obra *Aguafuertes Porteñas* de Roberto Arlt. Esses personagens são tipos típicos da cidade que resistem às normas sociais impostas por meio do riso e da coragem da verdade, proposta pelo filósofo Michel Foucault como uma *estética da existência*. Pretende-se aproximar os tipos de Arlt dos filósofos cínicos. Sendo assim, os estudos sobre o riso são feitos à luz da teoria de Henri Bergson (2002) e os estudos sobre o Cinismo estão inspirados no em Michel Foucault (2011). Os resultados concluem que os tipos de Arlt possuem um *ethos* Cínico e mostram que existem possibilidades de existência além das regras que são impostas pela sociedade.

Palavras-chave: Ética-estética; Riso; Cinismo; Aguafuertes Porteñas.


Roberto Emilio Godofredo Arlt foi um escritor e jornalista argentino considerado um dos maiores nomes da literatura latino-americana. Apesar de seu reconhecimento, o escritor não é muito divulgado e uma das razões pode ser o fato de ele optar pelo uso de um castelhano particular ligado ao lunfardo, que é um dialeto utilizado pelos moradores dos subúrbios da cidade de Buenos Aires. A opção pelo lunfardo dificulta sua tradução, limitando, então sua divulgação.

Arlt, em suas obras, contesta a hierarquização de saberes e valoriza o saber popular. Nelas há relatos sobre o cotidiano como observações da vida e costumes das cidades. Sendo assim, o autor faz homenagens aos tipos que vivem na cidade de Buenos Aires e uma dessas homenagens é a obra *Aguafuertes Porteñas*, a qual será analisada.

Essa obra está composta por crônicas que foram publicadas no jornal *El Mundo* entre os anos 1929 e 1933. Com humor e ironia, Arlt homenageia tipos automarginalizados cujo caráter irreverente conquista seus leitores. Prova disso, é o fato de que quando as crônicas eram publicadas, o jornal era vendido quase exclusivamente em razão dos seus escritos. Esses personagens vão contra as normas impostas e optam por viver uma vida que, para eles, é bela e prazerosa.

O objetivo desse trabalho é analisar os tipos de Arlt de acordo com o estilo de vida que possuem e aproximá-los dos cínicos, filósofos da Antiguidade Grega que praticavam a corrente filosófica denominada Cinismo. Defendemos que o estilo de vida desses personagens coincide muito com o dos cínicos.

¹ Graduada em Letras/Espanhol (UFU), Mestranda em Estudos Literários (UFU), bolsista FAPEMIG. Contato: grazzi_camilo@hotmail.com.




Antes de analisar as crônicas veremos algumas questões teóricas. Um “tipo”, segundo o estudioso Henri Bergson, é um personagem cômico que apresenta traços gerais e coletivos, ou seja, os personagens que são “tipos” não possuem nomes. Eles são identificados por características, por exemplo, o bêbado, o malandro. Ainda segundo Bergson, o cômico é uma causa em desvio do que é comum, é inconsciente. Por exemplo, a forma que Chaplin caminha com os pés abertos é cômica, pois não é comum as pessoas caminharem daquela forma. Por serem cômicos, os tipos nos causam riso, que é “certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos” (BERGSON, 1978, p. 43). Vale ressaltar que o que causa riso em um pode não causar riso em outro, o mesmo vale para diferentes culturas.

Cada crônica de Roberto Alrt possui um tipo como personagem principal. Alguns deles são: o malandro, o solteirão, o vagabundo, o homem traído, entre outros. Esses personagens são típicos da cidade, definida por Michel de Certeau (2009, p. 161) como um espaço limitado e “nesse lugar organizado por operações ‘especulativas’ e ‘classificadoras’, combinam-se gestão e eliminação”, ou seja, a cidade é um lugar que classifica de acordo com as relações de poder e aqueles que não se enquadram são excluídos. Podemos afirmar que os tipos das crônicas são excluídos, pois optam por não se enquadrarem nos padrões, resistindo às normas impostas, tornando-se, então, automarginalizados.

Os personagens resistem às normas de duas formas: por meio do riso, que é um recurso estético proposto como uma irreverência que resiste à normalização de condutas e pela coragem da verdade – *parresía* – proposta pelo filósofo Michel Foucault como uma *estética da existência*, ou seja, uma proposta ético-estética para a própria vida. É estética, pois dá prazer, tratando a vida como uma obra de arte e ética, pois é um estilo de vida que agrada a si mesmo sem prejudicar o outro. Por meio da ética cria-se um estilo de vida que não obedece aos dispositivos de poder, como o Direito, família, igreja, entre outros. Sendo assim, consideramos que o estilo de vida dos personagens é extremamente próximo da filosofia prática dos cínicos da Antiguidade Grega.

Os cínicos praticavam a filosofia denominada Cinismo criada por Antístenes, discípulo de Sócrates e tem como principal representante Diógenes de Sínope. Seus principais ideais são o desprezo pelas honras, pela riqueza e pelas convenções.




Esses filósofos possuem um estilo de vida extremamente marcante articulado no princípio ilimitado e corajoso de dizer a verdade. Por essa razão, Michel Foucault os denomina “o homem da *parresía*”, ou seja, da palavra franca, da fala livre, da veracidade. Os cínicos mostravam sua verdade por meio do estilo de vida. Viviam do mínimo necessário para sobreviver, consumiam o que era oferecido pela natureza, não possuíam residência fixa, não tinham apego à família nem à riqueza e eram contra a nobreza de nascimento e as convenções. A apreciação da natureza tinha papel fundamental em suas vidas e eles buscavam uma vida natural, menos pautada no ensino formal e na cultura, privilegiando a oralidade. Por essa razão não temos muitos escritos relacionados a essa filosofia, tudo o que temos são relatos de historiadores, como por exemplo, Diógenes Laértios, que publicou o livro *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*.

É possível fazer algumas aproximações entre os tipos de Arlt e os filósofos cínicos: eles prezam pela liberdade e independência, não possuem ambições materiais, alguns não possuem residência fixa e alguns priorizam a apreciação da natureza. Analisaremos algumas crônicas exemplificando essas aproximações.

A primeira crônica é intitulada “Diálogos de *lechería*” e tem como personagem principal um “solteirão”. Como já havia afirmado anteriormente, os personagens não possuem nomes e sim características gerais, pois são tipos típicos da cidade de Buenos Aires.

Nessa crônica há um diálogo entre um casal em uma *lechería*, estabelecimento que vende produtos lácteos. Desde o início da crônica o narrador é irônico, pois afirma que esse estabelecimento é um local frequentado por famílias, porém quando iniciamos a leitura do diálogo entre o casal percebemos que o tipo se recusa a constituir família com sua companheira:

Ella. -Si no me juraste amor eterno, en cambio me dijiste que me querías...
El Tipo. -Eso es harina de otro costal. Una cosa es querer... y otra cosa, querer siempre. Cuando yo te dije que te quería, te quería. Ahora...
Ella (amenazadora). -Ahora, ¿qué?
El Tipo (tranquilamente).- Ahora no te quiero como antes.
Ella. -¿Y cómo me querés, entonces?
El Tipo (con mucha dulzura).- Te quiero... ver lejos... (ARLT, 2005, p. 20)



A mulher questiona o companheiro afirmando que ele lhe jurou amor eterno, porém o tipo, que inclusive é identificado como *El tipo* na crônica, quer terminar o relacionamento, pois não quer se casar. Vemos, então, que o personagem age de acordo com suas vontades sem se preocupar com a reação dos outros, visto que é socialmente aceitável um homem se casar e constituir família. Portanto, assim como os cínicos, o tipo se recusa a cumprir essa convenção, decidindo viver sozinho. A atitude do tipo causa riso, principalmente com sua última fala, pois ele rompe com o que se espera que será dito com o início da frase, surpreendendo o leitor.

O tipo também aconselha a mulher a viajar:


Ella. -Un descarado como vos no he conocido nunca.

El Tipo. -Por eso siempre te recomendé que viajaras. Viajando se instruye uno. Pero no vayas a viajar en ómnibus, ni en tranvía. Tomá un vapor grande, grandote, y andate... andate lejos. (ARLT, 2005, p. 20)

O trecho acima tem duas interpretações: o tipo aconselha a mulher a viajar para que possa se ver livre dela, mas também para que ela conheça outras pessoas, outras culturas. Ao sugerir que a mulher viaje para conhecer coisas novas, o personagem tem uma atitude que não é aceita em seu tempo, pois a mulher deveria se casar e cuidar da casa, dos filhos e do marido. Sendo assim, sua atitude mostra sobre sua personalidade, que se assemelha à dos cínicos, pois é um tipo que não se prende a nada e sugere à mulher que faça o mesmo. Nesse trecho, percebe-se também como *El tipo* valoriza a experiência estética, sugerindo que a personagem aprecie as viagens que fizer e conheça o máximo de lugares que puder.

A próxima crônica é “Divertido origen de la palabra *squenum*” e tem como personagem principal o *squenum*. *Squenum* é uma palavra do lunfardo que possui origem italiana e se refere a uma pessoa que não trabalha e não faz questão de trabalhar. No decorrer da crônica, o narrador explica de forma muito divertida que o prazer do *squenum* é não fazer nada e o que lhe interessa é seu bem-estar. No final, ele faz a seguinte afirmação:

Entre todos los de la familia que son activos y que se buscan la vida de mil maneras, él es el único indiferente a la riqueza, al ahorro, al



porvenir. No le interesa ni importa nada. Lo único que pide es que no lo molesten, y lo único que desea son los cuarenta centavos diarios, veinte para los cigarrillos y otros veinte para tomar el café en el bar donde una orquesta típica le hace soñar horas y horas atornillado a la mesa. (ARLT, 2005, p. 70)


Nesse trecho, vemos que o personagem não se preocupa com dinheiro e economias e por essa razão não vê a necessidade de trabalhar. Essa opção vai contra uma convenção social, pois espera-se que um homem trabalhe e consiga sustentar sua família, mas o *squenum* é indiferente a isso. Vemos também que o *squenum* não se preocupa com o futuro, mas, sim, com o presente, ignorando mais uma convenção, pois, de acordo com as convenções, é necessário pensar no futuro e estar preparado para qualquer situação, o que inclui situação financeira e até a morte. Para o *squenum*, o básico basta para sobreviver, o que no seu caso são quarenta centavos diários para o café e o cigarro, ou seja, ele vive do mínimo necessário para sua sobrevivência e seu prazer. Quando o narrador afirma “lo único que pide es que no lo molesten” temos um exemplo da *estética da existência*, pois o tipo pratica a ética, ou seja, vive como quer sem incomodar o outro e com a condição de que tampouco o outro o incomode. Ademais, pratica a estética, pois vive da maneira que é bela e prazerosa para ele.

Os cínicos também vivem do mínimo necessário para sobreviver, ou seja, praticam a “ética do mínimo”, preocupam-se apenas com o presente, rejeitam a riqueza e praticam a *estética da existência*. É importante ressaltar também que o *squenum* se permite sonhar ao som de uma orquestra, valorizando o imaginário e a experiência estética.

Há uma anedota de Diógenes relacionada à ética do mínimo que podemos usar para comparar com o personagem *squenum*:

Diógenes que tinha como única louça uma cuia, uma tigelinha em que tomava água, vê perto de uma fonte um garotinho que junta as mãos em forma de cuia e bebe nelas. Nesse momento Diógenes joga fora sua cuia, dizendo que é uma riqueza inútil.” (FOUCAULT, 2011, p. 228)

Para Diógenes a cuia passou a ser inútil, pois descobriu que poderia tomar água com a mão. Da mesma forma o trabalho para o acúmulo de riquezas para o *squenum* é inútil, pois bastam quarenta centavos diários.



O próximo personagem a ser analisado é o “vagabundo” presente na crônica “El placer de vagabundear”. Em espanhol a palavra “vagabundo” se refere a uma pessoa que vaga pelas ruas, caminha, ou seja, o termo não possui sentido pejorativo como em português.

Esse tipo não possui residência fixa e convive com todos os tipos de pessoas. O narrador explica no início da crônica o que é necessário para ser um “vagabundo”:


Ante todo, para vagar hay que estar por completo despojado de prejuicios y luego ser un poquitín escéptico, escéptico como esos perros que tienen la mirada de hambre y que cuando los llaman menean la cola, pero en vez de acercarse, se alejan, poniendo entre su cuerpo y la humanidad, una respetable distancia.” (ARLT, 2005, p. 115)

De acordo com o narrador, o vagabundo não deve ter preconceitos e precisa ser *escéptico*, ou seja, não acreditar em tudo, duvidar. Essas características também são comuns aos cínicos. Os cínicos conviviam com todos os tipos de pessoas nas ruas e sempre questionavam o que viam e o que escutavam. O narrador também compara o vagabundo com o cachorro, pois esse animal é sempre desconfiado. Os cínicos também se comparam com os cães, inclusive a palavra “cínico” vem da raiz grega *kýon*, que significa cão. A razão para essa comparação se dá pelo fato de eles se considerarem destemidos e viverem, literalmente, uma vida de cão.

Ao final, o narrador afirma que o maior de todos os vagabundos, que é um caminhante, foi Jesus:

Sin embargo, aún pasará mucho tiempo antes de que la gente se dé cuenta de la utilidad de darse unos baños de multitud y de callejeo. Pero el día que lo aprendan serán más sabios, y más perfectos y más indulgentes, sobre todo. Sí, indulgentes. Porque más de una vez he pensado que la magnífica indulgencia que ha hecho eterno a Jesús, derivaba de su continua vida en la calle. Y de su comunión con los hombres buenos y malos, y con las mujeres honestas y también con las que no lo eran. (ARLT, 2005, p. 116-117)

O narrador nos mostra nesse trecho a importância da convivência com todos os tipos de pessoas. Por meio do contato, as pessoas se tornam mais sábias, mais perfeitas e aprendem a perdoar. Cita Jesus como principal exemplo de caminhante, pois este sabia como conviver com todos, sem preconceitos e julgamentos devido à vida nas ruas.



Sendo assim, aquele que opta por conviver com outras pessoas no espaço urbano vai contra uma convenção imposta, pois as instâncias de poder reforçam que devemos ser individualistas e nos preocupar somente com o trabalho e o acúmulo de riquezas. Ao conviver com o outro, é possível aprender e conhecer estilos de vida diferentes dos nossos, o que para as instâncias de poder não é interessante. Segundo Michel de Certeau,

o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial. E se, de um lado, ele torna efetivas algumas somente das possibilidades fixadas pela ordem construída (vai somente por aqui, mas não por lá), do outro aumenta o número dos possíveis (por exemplo, criando atalhos e desvios) e o dos interditos (por exemplo, ele se proíbe de ir por caminhos considerados lícitos e obrigatórios). Selecciona, portanto. (CERTEAU, 1998, p. 165)

Vemos então, que aquele que caminha e convive com o outro consegue ver outras possibilidades além das que são impostas e consegue selecionar qual caminho quer seguir e não somente aquele que é “obrigatório”.


Concluimos então que os personagens, assim como os cínicos, resistem às normas sociais impostas por meio do riso e da coragem da verdade, mostrando sua verdade por meio do modo de vida. Concluimos também que apesar de os tipos de Arlt irem contra as normas impostas, eles ativam o imaginário do leitor e os conquistam, mostrando que existem outras possibilidades de existência além das que são impostas pela sociedade.

Referência bibliográficas

ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: GZ Editores, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano I: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade: O governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984)*. 1. ed. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.



LAÉRTIOS, Diógenes. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. 2. ed. Brasília: EDU-UNB, 2014.

MADRID, Luis Miguel. *La obra Aguafuertes Porteñas*. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/arlt/obra/obra_04.htm> Acesso em: 05 mai. 2017.

STERNE E A DESAUTOMATIZAÇÃO EM *TRISTRAM SHANDY*

Hélcio Einstein Santos Ferreira (UFRN)¹

Rosanne Bezerra de Araújo (UFRN)²

Resumo: O presente artigo tem por propósito analisar como o processo de desautomatização é configurado no romance *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy* (1759), de Laurence Sterne (1713-1768), e como tal processo altera a percepção do leitor, fazendo com que este precise agir de maneira colaborativa com o autor para que as mensagens contidas na obra possam ser devidamente resgatadas. Como nosso aporte teórico, remetemos aos estudos de Chkolvsky (1973), que abordam em detalhes o processo de desautomatização da arte. Também faremos uso dos estudos de Lotman (1978) e Portela (1997), que auxiliam na análise de trechos selecionados de *Tristram Shandy* ressaltando o seu caráter desautomatizador.

Palavras-chave: Tristram Shandy; Desautomatização; Estética literária

A ascensão do romance no século XVIII teve como uma de suas características mais marcantes o rompimento com as literaturas clássicas, como a épica e a tragédia. Em oposição ao que havia sido feito até então, que era reproduzir aquilo que era considerado bom de acordo com os padrões clássicos, o romance foi marcado por uma série de inovações estéticas e estruturais, não sendo por acaso chamado de *novel* em inglês, palavra que significa “novo”, a novidade do surgimento de um gênero popular. De modo a atender os gostos de um número cada vez maior de leitores, os autores buscaram inovar das mais diversas maneiras, fosse através de romances em forma de diário, como *Pamela*, de Samuel Richardson, ou de aventuras que parodiavam os épicos clássicos, como *Tom Jones*, de Henry Fielding. Entretanto, apesar de inovador em muitos aspectos, isso não significava que não existissem certos procedimentos que eram reproduzidos por muitos autores na concepção de seus romances. Um bom exemplo disso é o modelo cartesiano de narrador, presente em muitos romances do século XVIII. Segundo Ginzburg, em seu texto “O narrador na literatura brasileira contemporânea”, tal modelo é caracterizado por “(...) uma situação narrativa em que prevalece a objetividade, eliminando contradições, em favor de um discurso coerente e continuado” (2012, p. 202). Ou seja, apesar de ser inovador desde sua ascensão, ainda existiam

¹ Graduado em Letras (UFRN), Mestrando em Literatura Comparada (UFRN). Contato: helciu.e@gmail.com.

² Professora do Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas e do Programa de pós-graduação em Estudos da Linguagem (UFRN). Contato: rosanne.araujo@terra.com.br

certos parâmetros que podiam ser identificados em diversos romances que provocavam no leitor uma certa sensação de familiaridade, ainda que as narrativas em si fossem distintas umas das outras. E é nesse contexto que *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy* se destaca em relação aos demais romances de sua época, uma vez que desde o lançamento do seu primeiro volume, em 1759 até os dias de hoje, a obra consegue causar nos seus leitores uma constante sensação de estranhamento, mesmo que tais leitores já tenham lido e se familiarizado com outros romances do século XVIII e até mesmo romances contemporâneos. Esse procedimento de estranhamento, tão presente em *Tristram Shandy*, é um dos principais elementos responsáveis pela quebra da narrativa no romance de Sterne, e é o que Vítor Chklovsky denomina de *desautomatização da arte*, no seu clássico texto “Arte como procedimento”, publicado originalmente em 1917 e que pode ser encontrado na obra *Teoria da Literatura: Formalistas russos* (1973).

De acordo com Chklovsky, no momento de concepção de uma obra de arte, o autor se utiliza de certos procedimentos e técnicas de modo a transmitir uma série de mensagens, ideias e pensamentos. Quando alguém entra em contato com um objeto de arte, este ativa mecanismos perceptivos e faz uso de sua experiência para tentar resgatar a mensagem que esse objeto está tentando transmitir. Esse processo de resgate da mensagem do significado por trás de uma criação artística pode ser facilitado ou dificultado pelo artista. Por exemplo, se um escritor deseja passar uma determinada mensagem para uma criança através de sua escrita, ele poderá utilizar uma linguagem mais simples e acessível, ou fazer uso de elementos os quais ele acredite que fazem parte do cotidiano daquela criança para facilitar a compreensão desta em relação à mensagem que o escritor deseja transmitir. Por outro lado, o autor também pode fazer o caminho inverso: ele pode, propositalmente, dificultar os meios pelos quais deseja transmitir sua mensagem, de modo a alterar a percepção dos seus leitores. Os motivos pelos quais um autor pode dificultar a chegada do significado em suas obras podem ser vários, como fazer com que o leitor tenha uma nova visão a respeito de algo que já está pré-estabelecido em seu consciente. Uma vez que nos habituamos com certa prática, muitas vezes acabamos por agir e pensar de modo automático em relação a esta. A esse respeito, Chklovsky comenta que “se examinarmos as leis gerais da percepção, vemos que uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas. Assim, todos os nossos hábitos fogem para um meio inconsciente e automático” (CHKLOVSKY, 1973, p 43-44). O mesmo princípio pode ser aplicado a nossa experiência como leitores

de romance: quando nos habituamos com as técnicas e procedimentos do gênero romanesco, existe a possibilidade de, ao internalizarmos as características de tal gênero, passarmos a ler determinadas obras sem empreender um processo maior de reflexão; ou seja, de maneira automatizada. Aquele procedimento que antes era considerado algo novo passa a ser comum. Dessa forma, para devolver a sensação de novidade da leitura, para tirar o leitor do lugar comum e alterar a sua percepção, o autor pode modificar as convenções literárias (forma, estética, técnicas narrativas), para provocar no leitor uma sensação de estranhamento, de novidade. Podemos dizer que o papel da arte (o que inclui o romance) foi sempre nos dar uma percepção diferente do mundo em que vivemos. Segundo Chklovsky:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é de dar a sensação do objeto e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já 'passado' não importa para a arte.*” (CHKLOVSKY, 1973, p. 45)

É esse processo de “obscurecer a forma” e “aumentar a dificuldade e a duração da percepção” que Chklovsky chama de *desautomatização*, ou ainda, *desfamiliarização*. Quando o leitor é atingido pela dificuldade ao ler um romance, é necessário que ele empreenda um esforço maior para resgatar a mensagem que o autor deseja transmitir, dessa forma tornando-se *consciente* sobre aquilo que está lendo. Diante de algo novo, a leitura passiva torna-se insuficiente, sendo necessário para o leitor trabalhar em conjunto com o autor para que ele alcance o significado, a ideia que está por detrás das barreiras estéticas e técnicas criadas pelo autor. É esse processo de desautomatização um dos principais motivos pelo qual o romance segue se reinventando e se diversificando, desde sua ascensão no século XVIII até os dias de hoje. Embora façam parte de um mesmo gênero literário que chamamos de romance, obras como *Tristram Shandy*, *Notas do Subsolo*, *O Farol* e *Ulisses* possuem características únicas que as tornam singulares no gênero literário do qual fazem parte. O fato de o leitor ter experiência com as obras de autores do século XVIII, a exemplo de Defoe, Fielding e Richardson (autores que protagonizaram a ascensão do romance inglês), não significa que este mesmo leitor não sinta dificuldade ao ler uma narrativa como *Tristram Shandy*, publicada no mesmo século.

Tendo em mente essas considerações a respeito da desautomatização e da desfamiliarização, como esses procedimentos são utilizados em *Tristram Shandy*, de tal maneira que o diferencia de outros romances de sua época? Falaremos sobre isso logo a seguir.

Considerada uma obra de difícil leitura tanto na época em que foi escrita quanto nos dias de hoje, *Tristram Shandy* faz uso de uma série de técnicas narrativas e estéticas para frustrar com as expectativas do leitor, dessa forma dando a este uma experiência literária que não poderia ser encontrada em outros romances de aspecto mais tradicional. O leitor, que espera encontrar na obra de Sterne uma narrativa coesa, com temas bem delineados e com uma ordem cronológica bem definida, certamente irá tomar um choque ao perceber que nenhum desses elementos está presente na obra. Desse modo, suas expectativas são esmagadas por uma narrativa caótica, uma linha temporal extremamente fragmentada e tramas que começam, mas nunca terminam. A respeito do ritmo de *Tristram Shandy*, Chklovsky diz o seguinte:

A ação é constantemente interrompida, o autor constantemente retorna para o começo ou dá um salto adiante. A trama principal, não acessível de maneira imediata, é constantemente interrompida por dezenas de páginas preenchidas por deliberações caprichosas sobre a influência que o tamanho de um nariz de uma pessoa ou o seu nome exercem sobre seu caráter ou então com discussões sobre fortificações. (CHKLOVSKY, 2009, p. 147, tradução nossa)

Essa quebra com as convenções da narrativa tradicional certamente provoca no leitor desavisado uma sensação imediata de estranhamento, principalmente se tal leitor espera simplesmente passar as páginas do romance em uma leitura rápida e que não exija maiores reflexões. O fato de que a obra exige mais do leitor para ser compreendida, de que uma leitura superficial não será o bastante para resgatar a mensagem que o romance deseja transmitir pode, a princípio, provocar uma rejeição do leitor em relação à *Tristram Shandy*. Em seu ensaio de introdução presente na edição de *Tristram Shandy* da Penguin Books, de 2003, Christopher Ricks comenta que, apesar do romance de Sterne ter sido um *best-seller* na época em que foi lançado, nem todos o receberam com entusiasmo. Segundo Ricks (2003):

Desde o momento de sua publicação, *Tristram Shandy* teve seus inimigos. Sua fama em meados de 1760 pode ter varrido a Inglaterra, e feito o autor famoso e rico, celebrado em Londres e Paris. Mas houve vozes dizendo que o livro era obscuro, ou sem sentido, ou

deficiente em tudo que um romance deveria fornecer. O fato de que essa falta de sentido era um dos pontos principais de Sterne, cujo objetivo era justamente escarnecer e zombar de expectativas enfadonhas – isso foi ignorado. (RICKS, 2003, p. xii, tradução nossa)

Prestemos atenção no comentário de Ricks a respeito dos inimigos de *Tristram Shandy*. Um dos argumentos daqueles que rejeitaram a obra de Sterne está no fato de que seu romance era “deficiente em tudo que um romance deveria fornecer”. Tendo isso em mente, podemos fazer a seguinte pergunta: o que, de fato, um romance deveria fornecer?

Quando *Tristram Shandy* foi lançado, em 1759, o romance já era um gênero consolidado na Inglaterra, o que significa que já havia, nesse momento, um considerável número de obras bem-sucedidas e que estabeleceram padrões que seriam reproduzidos por obras posteriores. Se pegarmos como exemplo algumas obras clássicas dessa época, como *Robinson Crusoe*, de Defoe e *Pamela*, de Richardson, podemos ver que, apesar de essas obras terem diversas diferenças quanto à trama e ao foco narrativo, ambas possuem características em comum que também podem ser observadas em outros romances do século XVIII. Tanto *Robinson Crusoe* quanto *Pamela* apresentam uma estrutura narrativa linear, com começo, meio e fim, seguindo o padrão aristotélico de narrativa. Ambos os romances apresentam uma trama principal bem delineada (a luta por sobrevivência numa ilha deserta em *Robinson Crusoe* e as tentativas da jovem Pamela Andrews de fugir dos avanços do seu patrão, o Sr. B, e manter sua virtude intacta em *Pamela*), e apesar de ambas as tramas contarem com surpresas e reviravoltas, toda a jornada dos dois heróis se mantém como o foco principal e são narradas de modo que o leitor possa acompanhar suas desventuras de maneira direta e objetiva, sem desvios narrativos nem rupturas temporais. Ambos os narradores (Crusoe e Pamela) transmitem um certo grau de confiabilidade aos seus leitores, seguindo à risca o modelo cartesiano de narrador mencionado por Ginzburg, onde um bom narrador é aquele que prima pela objetividade e falta de contradições.

Se tomarmos os exemplos acima como modelo ideal de um bom romance do século XVIII, é possível entender porque *Tristram Shandy* teve sua leva de inimigos, uma vez que uma das principais características da obra de Sterne é o fato de que Tristram, o narrador do romance, não ser nem um pouco objetivo em sua narração e seu grau de confiabilidade é, em muitas ocasiões, questionável. Além disso, a sua vida (que está no título completo da obra, *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*),

que deveria ser o foco principal do romance, é quase sempre deixada de lado em prol de tramas que surgem e desaparecem a todo momento. Com isso em mente, podemos concluir que os acusadores de Sterne desprezaram sua obra pelo fato de esta fornecer uma experiência literária diferente em relação aos romances que tais acusadores julgavam como bons. Ao terem suas expectativas frustradas por uma obra que não conseguiam entender, eles simplesmente a julgaram como uma obra ruim e a classificaram como “sem sentido”, como apontou Ricks.

Como foi dito anteriormente, a desautomatização ocorre quando ao autor dificulta a chegada do significado de sua obra, prolongando o caminho a ser percorrido para que o leitor se torne consciente de sua leitura, fazendo assim um esforço maior para que possa resgatar as ideias que o autor deseja transmitir. O que os acusadores de *Tristram Shandy* não conseguiram entender, ou simplesmente decidiram ignorar, é que o fato do romance não fazer sentido, ou ser deficiente em tudo que um romance deveria fornecer, são elementos propositais inseridos por Sterne em sua obra justamente para que os leitores pudessem ter uma experiência literária única, diferente dos demais romances que estavam em circulação. Sterne não fez uso de certas convenções não porque ele não as conhecesse bem, muito pelo contrário: é necessário para um autor conhecer e dominar as convenções para só então quebrá-las e distorcê-las. A sensação de estranhamento provocada pela desautomatização ocorre justamente pela ruptura provocada pela quebra com a tradição.

Iuri Lotman, em seu ensaio “Arte como linguagem” presente no livro *A estrutura do texto artístico*, é preciso ao afirmar que “Toda obra inovadora é elaborada com um material tradicional. Se um texto não lembra uma construção tradicional, o seu caráter inovador deixa de ser percebido” (LOTMAN, 1978, p. 57). Caso quisesse, Sterne poderia ter escrito *Tristram Shandy* aos moldes tradicionais, com uma estrutura narrativa simples e linear, com o foco da trama sendo a vida de Tristram e não as suas diversas digressões, seguindo a ordem cronológica de começo, meio e fim, o que poderia ter satisfeito aqueles que acusaram sua obra de não ter sentido. Porém, o fato de *Tristram Shandy* não seguir as convenções foi justamente o que tornou este romance um marco na história da literatura, cuja repercussão pode ser sentida séculos depois de sua publicação, tendo um legado que vai de Virgínia Woolf, James Joyce à Samuel Beckett, apenas para citar alguns. Sterne acreditava que, para se escrever um livro, o autor deveria ter liberdade criativa para escrever da maneira que melhor lhe prouvesse. O próprio protagonista advoga a causa do seu autor, ao dizer no volume IX em resposta

aos críticos do seu trabalho: “Portanto, não os leveis a mal. – Tudo quanto quero é que possam ser uma lição para o mundo, ‘deixar as pessoas contarem suas histórias à sua própria maneira’”. (STERNE, 2006, p.587). Sterne estava bastante ciente das críticas que sua obra sofreu devido ao seu modo excêntrico de escrever: não é à toa que *Tristram Shandy* é cheio de referências a este fato, como a citação acima deixa bem claro. Outro exemplo pode ser encontrado no capítulo 12 do volume III, onde Tristram comenta com um amigo a respeito de críticos que julgam certas obras de arte como ruins por não conseguirem compreender as intenções do artista: “Dai-me paciência, céus! – De todos os calões que não se pode calar neste mundo calamitoso, - conquanto o pior calão seja o dos hipócritas, - o calão da crítica é o mais aflitivo!” (STERNE, 2006, p. 192). A grande questão a respeito dos críticos de Sterne é o fato deles terem julgado *Tristram Shandy* não pelo que livro se propõe a oferecer, mas sim baseados em determinados padrões que eles julgavam serem necessários para se criar um bom romance, excluindo assim uma obra que fugia radicalmente dos padrões literários de seu tempo.

Deixemos agora os críticos mencionados por Ricks de lado e voltemos à citação de Chklovsky a respeito da desautomatização da arte, em especial quando menciona que “a arte é um meio de experimentar o devir do objeto”. Se levarmos em consideração que a arte, de fato é um meio de experimentar, o que *Tristram Shandy* é senão uma obra experimental, com o objetivo de dar aos seus leitores uma experiência nova a uma forma de arte já consolidada e com determinados padrões narrativos e estéticos já estabelecidos? Diversas técnicas utilizadas por Sterne, como a quebra da linearidade temporal, a utilização de ilustrações e recursos gráficos (páginas pretas ou em branco, por exemplo), as constantes digressões de Tristram, as mensagens subliminares (a maioria de cunho sexual) que permeiam a obra, são recursos experimentais que alteram a forma estrutural do romance e que rompem com a tradição literária, mostrando assim que existem infinitas possibilidades de se escrever uma obra romanesca.

Agora que já vimos um pouco sobre o que torna a leitura de *Tristram Shandy* uma experiência única em relação aos demais romances do século XVIII, falaremos agora sobre como Sterne habilidosamente guia o leitor nessa experiência literária tão singular.

Como já foi explicado nos parágrafos anteriores, a dificuldade em se ler *Tristram Shandy* não é obra do acaso; seu autor sabia muito bem que sua narrativa fragmentada e caótica causaria estranhamento em seus leitores. As informações mais básicas de um romance, como enredo ou personagens, informações essas que seriam facilmente

detectáveis num romance tradicional, não são imediatamente acessíveis em *Tristram Shandy*; é preciso que o leitor empreenda um esforço maior para juntar, pouco a pouco, as peças que formam o quebra-cabeça que é o romance de Sterne. Uma informação que é dada em um certo momento do romance pode ser requisitada mais adiante, e é tarefa do leitor registrar na memória essa informação para não se perder no meio da história. Um bom exemplo disso pode ser visto no capítulo 21 do livro I onde, questionado pelo irmão sobre o barulho no andar de cima, Toby Shandy responde dizendo “acho...” (p. 93) e, antes que ele termine a frase, Tristram interrompe a história que estava contando e, somente no capítulo 6 do livro 2 descobrimos de fato o que Toby havia dito, “Creio, replicou o tio Toby, - tirando, como vos disse, o cachimbo da boca e sacudindo-lhe as cinzas ao iniciar a frase, - creio, replicou, - que não seria demais tocarmos a sineta” (STERNE, 2006, p. 123). Momentos assim estão presentes durante toda a obra, sendo fácil para o leitor desatento se perder no meio das inúmeras tramas que alternam entre si no decorrer do romance. Porém, ciente da sensação de estranhamento que sua obra pode causar em seus leitores devido a sua escrita fragmentada, Sterne, de uma maneira brilhante e sutil, consegue guiar seu leitor de modo que, pouco a pouco, este comece a compreender os motivos que estão por trás do labirinto narrativo do seu romance.

A história de *Tristram Shandy* é contada pelo personagem homônimo, que decide narrar para seus leitores as suas desventuras, do momento de concepção até sua vida adulta. Uma das características marcantes na obra de Sterne é o fato de que Tristram constantemente interrompe sua narração para se dirigir diretamente aos seus leitores, os quais ele chama por diversos nomes (leitor, madame, milorde, senhora). Essa técnica narrativa de se dirigir ao leitor não foi uma criação de Sterne; em 1749, vinte e um anos antes de *Tristram Shandy*, Henry Fielding já havia feito uso de um narrador que se dirigia aos seus leitores no romance *Tom Jones*. Porém, existem diferenças entre as duas obras quanto ao uso dessa técnica narrativa. Em *Tom Jones*, o narrador se dirige ao leitor no primeiro capítulo de cada livro (e em raros momentos nos demais capítulos) para fazer considerações a respeito da trama do livro e algumas questões envolvendo temas como amor, moralidade e escrita. Sterne, por outro lado, vai muito mais além; enquanto o narrador de Fielding raramente interrompe sua história e se dirige ao leitor de maneira formal e com um certo distanciamento, Tristram, em diversas ocasiões interrompe a história para se dirigir a seus leitores, chegando a dialogar diretamente com eles, muitas vezes em um caráter bem mais debochado e coloquial do que o narrador de Fielding, a ponto de até mesmo discutir com seus leitores, que inclusive

ganham algumas falas em certas passagens. Essa técnica de dialogar com o leitor, que superficialmente parece ser mais um elemento que distrai o leitor das tramas principais do livro, é na verdade um dos principais elementos utilizados pelo autor para ajudar o leitor a compreender melhor a natureza do seu romance, como veremos nos exemplos a seguir.

Se levarmos em consideração o nome completo do romance de Sterne, *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro, Tristram Shandy* e o fato de que a história é narrada pelo próprio personagem-título, temos a ideia inicial de que a obra se trata de um romance autobiográfico, gênero literário que estava em alta na época em que o livro foi publicado. De fato, o primeiro capítulo começa com Tristram narrando sobre o momento em que foi concebido, “Bem quisera que meu pai ou minha mãe, ou na verdade ambos, já que estavam igualmente obrigados a tanto, tivessem posto maior atenção no que faziam quando me geraram (...)” (STERNE, 2006, p. 45). Apesar do começo um pouco diferente do habitual, uma vez que não é muito comum um narrador iniciar sua história fazendo comentários sobre as ações de seus pais durante o ato sexual que o gerou, o fato de que o autor está disposto a nos contar a história da sua vida desde o nascimento faz com que a passagem inicial do livro possa parecer incomum, mas dentro da proposta do romance. Porém, conforme o leitor continua a ler restante do primeiro capítulo e os capítulos seguintes, logo fica evidente o hábito de Tristram em interromper sua história para falar sobre outros assuntos, deixando assim de lado o caráter autobiográfico de seu romance para se concentrar em digressões e outros assuntos que pouco ou nada tem a ver com sua vida. Após uma leitura dos primeiros capítulos, já é possível sentir um certo grau de estranhamento no romance de Sterne: a leitura não segue de maneira direta e objetiva, muito pelo contrário; o narrador prolonga e interrompe sua narrativa em momentos aleatórios. Apesar de deixar claro desde o início que seu propósito é narrar a história de sua vida, sua escrita diz algo diferente. O leitor, que, pela sua experiência já está acostumado em confiar no narrador e simplesmente acompanhar a narrativa passivamente enquanto novas informações lhe são dadas pelo narrador, entra em um estado de confusão após se deparar com tal relato. Essa desfamiliarização em relação a algo que julgamos conhecer bem condiz perfeitamente com a ideia de desautomatização da arte proposta por Chklovsky. O leitor, diante de uma leitura que desafia o seu conhecimento prévio a respeito do que já lhe é conhecido, deve se adaptar a um novo tipo de leitura, o que no caso de *Tristram*

Shandy, pode não ser uma tarefa fácil. E é para ajudar o leitor nesse processo de adaptação que Sterne faz uso de seu protagonista.

Como já foi mencionado anteriormente, Sterne sabe muito bem do grau de dificuldade que sua obra proporciona aos seus leitores, principalmente pela sua escrita fragmentada e digressiva. Em meio a essa dificuldade, eis que surge o narrador Tristram, que, dirigindo-se aos leitores de sua autobiografia, os guia de modo a compreenderem melhor sua maneira singular de narrar. Vejamos o que ele tem a dizer no primeiro parágrafo do capítulo 4, livro I:

Eu sei existirem no mundo leitores, bem como muitas outras boas pessoas que não são absolutamente leitores, - que não se sentem muito a gosto quando não são postas ao corrente de todo o segredo, do começo ao fim, de quando diga respeito a uma pessoa. (STERNE, 2006, p. 47, 48)

Embora não esteja se dirigindo diretamente a quem está lendo seu romance, nosso herói interrompe sua narrativa para falar de leitores – nesse caso, de leitores que não se sentem à vontade ao lerem uma narrativa em que as informações sobre um personagem não lhe sejam dadas de imediato, sendo tais informações ocultadas ou deixadas em segredo pelo narrador. Embora não esteja se referindo a um livro em particular, o fato de que a sua narrativa já apresenta esses mesmos problemas por ele citados ainda nos capítulos iniciais do romance nos leva a crer que o mesmo pode estar se referindo ao seu próprio livro quando menciona a insatisfação de certos leitores com obras que guardam segredos sobre seus personagens. Mesmo para um leitor novo na obra de Sterne, não é difícil perceber essa referência de Tristram quanto a sua própria autobiografia. Dessa forma, o leitor já pode, a partir desse momento, começar a atentar para o caráter auto referencial de *Tristram Shandy*, que nesta passagem se dá de maneira implícita; tal informação, apesar de não estar explicitamente exposta no romance, pode ser resgatada pelo leitor através de uma leitura mais atenciosa da obra. Vejamos agora como o narrador continua o capítulo 4 no segundo parágrafo:

É por pura submissão a tal estado de espírito, e por uma relutância da minha natureza em desapontar qualquer alma vivente, que tenho sido desde já tão minucioso. De vez que minha vida e opiniões serão de molde a causar certo alarde no mundo, e, se conjeturo corretamente, a alcançar todas as categorias, profissões e denominações de homens, quaisquer que sejam – sendo não menos lidas do que o próprio *Pilgrim's progress* – e, ao fim e ao cabo, a provar serem precisamente

aquilo que Montaigne receava seus ensaios pudessem vir a ser, isto é, um livro de sala de visitas; - reputo necessário consultar os leitores, um de cada vez, e um pouco; por isso, devo pedir desculpas de continuar mais um pouco da mesma maneira: pela dita razão, estou deveras contente de ter começado a história de mim mesmo da maneira por que o fiz. (STERNE, 2006, p. 48)

Aqui, ele expõe diretamente ao leitor sua natureza em “desapontar qualquer alma vivente”. Sterne, ao escrever esse capítulo, já sabia que quando o leitor chegasse a esta parte do romance, provavelmente estaria confuso com o fato de seu personagem deixar de lado a história de seu nascimento para falar sobre outras questões, ou então se prolongar demais em detalhes pequenos ao invés de se concentrar no que deveria ser o foco de sua narração, isto é, a sua vida. Dessa forma, o autor usa seu narrador para expor sua intenção deliberada de desapontar seus leitores, informação essa que se somada com a dita anteriormente (acerca de leitores que não gostam quando certas informações lhe são ocultadas) faz com que o leitor, de fato, comece a compreender que as constantes interrupções não foram obra de um escritor ruim, e sim de um autor que sabe exatamente o que está fazendo. Além disso, esta passagem serve como um alerta de que, ao continuar sua leitura, o leitor poderá se deparar com mais interrupções e digressões, uma vez que o próprio protagonista explicita o seu desejo em “continuar mais um pouco da mesma maneira”. É interessante notar que Tristram, ao mencionar seus leitores, pede desculpas pela sua maneira de escrever, embora insista em continuar a sua escrita da maneira que começou, deixando claro que não é ele (o autor) que deve se adaptar aos seus leitores, e sim que são os leitores que devem se adaptar ao seu livro. Se no primeiro parágrafo o personagem de Sterne não diz sobre qual livro está falando, o segundo parágrafo o mesmo deixa muito claro de que ele está falando sobre sua própria autobiografia, ou pelo menos aquilo que ele diz ser uma obra autobiográfica.

Como pudemos ver nos exemplos mostrados acima, Sterne, ainda que de maneira às vezes sutil, fornece meios para que o leitor possa desvendar e compreender sua narrativa singular, exigindo deste somente atenção e paciência, como deixa claro nesta passagem do capítulo 6 do volume I, “Deve o senhor ter um pouco de paciência (...)” (STERNE, 2006, p. 51). Essa colaboração entre leitor e autor é fundamental para que o leitor possa superar as barreiras impostas pela narrativa fragmentada do romance, caso contrário corre-se o risco de acabar como um daqueles críticos apontados por Ricks que condenaram *Tristram Shandy* por acharem ser um livro confuso e sem sentido, justamente por não tentarem vencer a dificuldade inicial que uma obra

desautomatizadora proporciona, deixando assim de apreciarem uma das obras literárias mais marcantes e influentes do século XVIII.

Referências

CHKLOVSKY, Vítor. *Theory of Prose*. Londond: Dalkey Archieve Press, 2009.

_____. A arte como procedimento. In: et al. *Teoria da Literatura: Formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

GINZBURG, Jaime. *O narrador na literatura brasileira contemporânea*. Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/2999>, acesso em 07 ago 2017.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

PORTELA, Manuel. *Tristram Shandy ou o livro dos livros*. Prefácio à primeira edição de a Vida e as Opiniões de Tristram Shandy. Lisboa: Edições Antígona, 1997.

STERNE, Laurence. *A Vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Canada: Penguin Books, 2003.



QUINCAS BORBA E AS TENSÕES DA SUBJETIVAÇÃO SOB A FORMA DO INDIVÍDUO

Janaina Tatim (Unicamp)¹

Jefferson Cano – orientador (Unicamp)

Resumo: Apresento a hipótese de que o *Quincas Borba* mostra as tensões da subjetivação sob a forma do indivíduo como o modelo de inscrição dos sujeitos que os define a partir de relações de posse. Nas relações intersubjetivas dos personagens, sobretudo na instrumentalização do corpo e do erotismo de Sofia, e pelas metáforas que as significam, centradas na noção de posse, propriedade privada, senhoril e domínio, mostra-se como o desejo é agenciado para capitalizar as relações, bem como as alienações e (auto)ilusões da forma de subjetivação do indivíduo proprietário diante da resistência do desejo às estruturas de determinação. O romance apresenta os efeitos, sobre a subjetivação, do processo econômico e social de transe de uma sociedade baseada no escravismo para o processo de monetarização da sociedade brasileira do XIX.

Palavras-chave: Machado de Assis; *Quincas Borba*; Indivíduo possessivo; Subjetivação;

O resumo que submeti para fazer parte do simpósio “Ética, Estética e Filosofia da Literatura” foi decalcado de um capítulo de minha dissertação de mestrado, ainda em desenvolvimento, motivo pelo qual peço indulgência com o estágio da pesquisa apresentada, bem como com a impossibilidade de abarcar aqui, com profundidade, todos pontos aventados. Minha pesquisa de mestrado se concentra no segundo romance da fase madura de Machado de Assis, o *Quincas Borba*, e mais especificamente, na primeira versão desse romance como *corpus* privilegiado de investigação. Sua primeira versão corresponde ao texto publicado na revista *A Estação*, ao longo de cinco anos, entre 1886 e 1891, e possui trechos que não constam na versão em livro, os quais me parecem significativos para pensar questões cruciais da prosa machadiana – mas, de todo modo, os intrigantes fatos dessa história editorial não serão o foco da minha discussão aqui.

Meu foco é apresentar a ideia de que o *Quincas Borba* mostra as tensões de uma forma de subjetivação marcada pelo modelo do indivíduo possessivo; isto é, que esse modelo pelo qual os sujeitos são entendidos a partir de relações de posse ajuda a compreender o modo como Machado de Assis desenhou os personagens e seus conflitos no *Quincas Borba*. Mais do que isso, proponho ainda que essa língua comum da posse, falada pelos personagens, seria um nexos significativo do romance com o processo social e histórico. As metáforas da possessibilidade usadas para representar o

¹ Graduada em Letras (UFRGS), mestranda em Teoria e História Literária (Unicamp) com bolsa FAPESP e estágio de pesquisa na Yale University. Contato: tatimjanaina@gmail.com.



indivíduo moderno acumulariam os sentidos sobre o efeito da monetarização nas relações intersubjetivas, dadas na sociedade brasileira da segunda metade do século XIX. O que chamo aqui de monetarização diz respeito ao transe de uma sociedade que então se sustentava nas bases de relações econômicas e sociais escravistas para uma sociedade que buscava se mover em direção a um modelo econômico e social capitalista. Esse é um dado quase impossível de ser apartado da análise do romance, bem como da questão que proponho, uma vez que Machado de Assis o incrustou no próprio coração do enredo desse que talvez seja seu romance mais dinâmico – parafrasear o enredo do *Quincas Borba* é falar sobre processos de alienação, mental e econômica, de enriquecimento e reprodução de capital, de instrumentalização de si e do outro.

Nesse romance, o desejo, o corpo e o erotismo, sobretudo da mulher, são potências humanas larga e problematicamente acoçadas pelo uso instrumental, isto é, por seu empenho como um instrumento que visa a capitalização das relações, na empresa de ascensão social na qual o casal Palha se empenha e que se realiza por meio da fortuna de Rubião. A paixão que Rubião sente pela esposa do sócio fundamenta a transferência de capital de sua herança para os negócios de Cristiano Palha, operação sustentada por um intrincado jogo de (auto)instrumentalização do casal para gerenciar os afetos e expectativas de Rubião. A linguagem do romance, de modo considerável, expressa o desejo, o erotismo e o corpo por meio de noções de posse, propriedade privada, senhorial e domínio. É claro que esse é também o campo da resistência, o campo onde florescem intimamente os desvios e os vacilos em relação às grades do modelo de subjetivação possessiva, às determinações contratuais pelas quais os sujeitos concebem a si mesmo e seus vínculos com o outro, a partir de noções de propriedade e posse.

O contrato matrimonial é um exemplo modelar de como a noção do indivíduo possessivo estrutura a subjetivação e os laços sociais – e não por acaso, o contrato matrimonial é um articulador fundamental desse romance. Ele medeia quase todas as relações intersubjetivas, e organiza as contradições morais dos personagens, seja na via de sua infração, seja na via de sua observância. O contrato matrimonial articula a ordem do desejo, do corpo e do erotismo das personagens e a forma de sua subjetivação como indivíduos possessivos. O romance pode ser também parafraseado como uma grande




dissecação de sua economia afetiva, da dinâmica de seus afetos. Os principais pivôs dessa dissecação, aqueles sobre quem recaem os maiores entrecos de escrutínio, são justamente Rubião e Sofia, um par amoroso que não chega a ser legitimamente um par. Tratam-se de dois personagens profundamente enrolados nas tramas do desejo e nos descaminhos de sua regulação e submissão ao contrato do matrimônio e à reprodução do capital. Sobretudo no fracasso de Rubião e nos vacilos eróticos de Sofia, aninha-se a maior parte da crítica de Machado à subjetivação conformada pela noção do indivíduo, nas auto-ilusões fomentadas por essa estrutura ou nas alienações fatais que ela ajuda a produzir.

O conceito de indivíduo possessivo foi primeiramente pensado no campo das ciências políticas, e recebeu nas últimas três décadas uma importante atualização com o trabalho de Carole Pateman, sobretudo em suas obras *O contrato sexual* (1993) e *Contract and domination* (2007). Fundamental para a teoria do contrato social, o conceito de indivíduo está igualmente no centro da crítica de Pateman ao patriarcalismo moderno e à ficção política em torno da origem da ordem social, dada pelo contrato entre indivíduos, uma ficção que se sustenta na dominação e subordinação sexual. Pateman, concentrando-se na análise do contrato matrimonial, apontando as contradições fundamentais do conceito de indivíduo tal como concebido no interior do liberalismo moderno. Na teoria, o contrato é a forma que estabelece a concepção de relações políticas livres entre indivíduos iguais por sua natureza de proprietários. O contrato matrimonial, todavia, aponta para a subordinação de uma das partes, guardando a antinomia de um contrato em que uma das partes é e não é reconhecida como indivíduo ao mesmo tempo, no que Pateman identifica um paralelo com a relação senhor-escravo:

A contradição inerente à escravidão, de que a humanidade do escravo deve ser negada e afirmada ao mesmo tempo, reaparece de várias formas mais ou menos dramáticas no patriarcado moderno. As mulheres são propriedades, mas também pessoas; diz-se que as mulheres têm e não têm as aptidões necessárias para fazer contratos – o contrato exige que sua feminilidade seja negada e afirmada (PATEMAN, 1993, p. 93).

Ainda no campo das ciências políticas, o trabalho de Maria Sylvia Carvalho Franco (1993) sobre o liberalismo e a noção de propriedade como conceito




antropológico ajuda a formular o problema relativamente à base social e histórica brasileira. O conceito de indivíduo possessivo também tem sido revisitado por autores da área da antropologia filosófica, como no recente livro de Vladimir Safatle *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* (2015). Todas elas retornam aos pensadores do liberalismo clássico, especialmente John Locke e Thomas Hobbes, para apontar como essa corrente de pensamento formulou uma visão antropológica do ser humano que o define pela posse, expressa exemplarmente na clássica definição de Locke de que *every Man has a Property in his own Person. This no body has any Right to but himself*.

Para Maria Sylvia Carvalho Franco é justamente essa categoria do indivíduo como *proprietário* que fará com que o liberalismo, no Brasil, possa se acomodar em bases escravistas. Carvalho Franco identifica a propriedade como noção que funda uma antropologia em Locke, pois em seu pensamento designa aquilo que é específico, que é próprio do homem. O homem teria em si o poder de tornar as coisas sua propriedade, poder que, por seu turno, ao ser mobilizado, constitui o homem enquanto tal. Assim, a propriedade é posta como o nexos entre homem e mundo e aquilo que define a natureza humana. Trata-se, assim, de uma categoria assenta em uma noção de natureza em que todos os indivíduos fazem parte de uma mesma espécie por possuírem uma mesma qualidade – a qualidade daqueles que exercem o atributo de apropriar-se, de produzir propriedades suas. Só aquele que se apropria participa da natureza racional e justa dessa espécie, só o proprietário participa da comunidade dos indivíduos. Portanto, liberdade e igualdade só se aplicam a *homens proprietários*. No interior dessa lógica, aqueles que “se deixam ficar” inativos, que não se tornam proprietários, caem na ordem dos inferiores, dos criminosos, justificando-se assim seu jugo e exploração por outros indivíduos. Com isso, Carvalho Franco entende que o liberalismo centrado na noção de propriedade como atributo definidor do humano produziu uma concepção de indivíduo – e de sua ética – que se ajusta, em certa medida, à base social escravista brasileira.

Desde uma perspectiva mais filosófica, Vladimir Safatle sublinha a noção de predicabilidade como marca dessa concepção de indivíduo

Um predicado é algo que possuo, que é expressão do que faz parte das condições que estabelecem o campo da minha propriedade. Por isso, ao definir a predicação como modo privilegiado de reconhecimento,



eleva-se a possessão a um modo naturalizado de relação, [...] [em que os sujeitos se definem pela] determinação por predicação, ou ainda, da determinação por possessão de predicados, por aquilo que indivíduos podem possuir (SAFATLE, 2015, p. 28-31).

Além disso, na leitura de Safatle, a partir do enunciado político-filosófico do *Leviatã* de Hobbes, a noção de privacidade e integridade aparecem como fundadoras dos vínculos sociais baseadas nessa ficção do indivíduo:

A defesa da integridade individual não significa, no entanto, apenas a elevação da conservação da vida à condição última de legitimação do poder. “Integridade” significa aqui também a soma dos predicados que possuo e que determinam minha individualidade, os predicados dos quais sou proprietário. [...] em sociedades cujo modelo de inscrição se dá a partir da determinação de sujeitos sob a forma de indivíduo [a liberdade] é paga pela definição do outro como uma espécie de “invasor potencial”, como alguém com quem me relaciono preferencialmente através de contratos que definem obrigações e limitações mútuas sob os olhares de um terceiro (SAFATLE, 2015, p. 19-20).

Para discutir como esse aspecto da subjetivação sobre a forma do indivíduo desenha as relações entre as pessoas do *Quincas Borba*, gostaria de pontuar o episódio do “caso do jardim”, passado logo na alvorada dos dias de Rubião no Rio de Janeiro, Corte do Brasil Império. Nos desdobramentos do episódio, anteveem-se as estruturas e as falhas da predicação implicadas no contrato sexual do casamento. Na ocasião de um jantar na residência do casal Palha, Sofia e Rubião, a convite dela, observam a lua, quando este arbitra entornar nos ouvidos da dama uma declaração amorosa de palavras mimosas, mas “devorando a moça com olhos de fogo” e retendo-lhe com força: “Sofia ficou pasmada. De súbito endireitou o corpo que até ali viera pesando no braço de Rubião. Estava tão acostumada à timidez do homem [...] Trouxera ao colo um pombinho, manso e quieto, e sai-lhe um gavião, – um gavião adunco e faminto” (ASSIS, 2014, s/n)². Por um lado, a ofensiva de Rubião se embasava em “uns modos, uns olhos, uns requebros sem explicação”, “palavrinhas doces”, “atenções particulares” de Sofia para com ele. Por outro lado, a surpresa de Sofia diante de sua declaração mostra que, até esse episódio, seus jogos sedutores transcorriam em águas sobre as

² Todas as citações a Machado de Assis presentes nesse artigo não contêm número da página porque opto por utilizar as edições *online* dos romances disponibilizadas no portal <www.machadodeassis.net>.




quais ela presumia ter pleno domínio. No encontro com o desejo do outro, porém, emerge algo que lhe escapa ao controle, algo que não se acomoda aos contratos e acordos racionais mediadores das relações entre indivíduos – algo que não se deixa predicar como atributo da pessoa individualizada.

Finda a noite, dispersos os convidados, na intimidade do casal, Sofia relata ao cônjuge o episódio do jardim, transformando em objeto de gerenciamento do matrimônio algo que fora endereçado a ela tão somente, enquanto sujeito erotizado. Nesse âmbito, os meios contraditórios pelos quais o casal empreendia a manipulação dos afetos de Rubião são explicitados. Dada a ofensa ao contrato matrimonial e sexual de ambos, Sofia insiste em que o casal se desvencilhe de Rubião. Palha, contudo, embora se sinta molestado por terem “lhe namorado a mulher”, se empenha em mitigar a gravidade, sobretudo, erótica do episódio. O marido acusa Sofia de ser culpada pelo atrevimento de Rubião, ao que ela o lembra de que ele mesmo tinha recomendado que o tratasse “com atenções particulares”. Apesar de cúmplices na empresa, quando a instrumentalização do corpo e dos afetos escapa ao controle de ambos, aproximando-se do grande interdito, o adultério, a culpa deve recair sobre a mulher.

Visto de fora, o diálogo na alcova beira o cômico ao expor e contrapor duas linguagens em dissonância. Sofia fala no código da moralidade do contrato de casamento; já a fala de Palha está articulada pelo interesse financeiro, formando um (ab)surdo diálogo de não-ditos. Palha não quer entrar nas “minudências” que o fazem resistir à proposta de cortar relações com Rubião; Sofia não quer entrar nas “minudências” da carga sexual envolvida no episódio, a qual Palha intui mas insiste em não reconhecer. Entre o dito e o calado aninha-se a contradição de dois sistemas de valores e referências, a princípio, autônomos: o uso da afetividade e do corpo da mulher como propriedade em si, clamando respeito aos termos do contrato do casamento e sua moralidade, em que a sexualidade da mulher é apenas legítima dentro dos limites de seu uso no interior do acordo matrimonial monogâmico, e as ambições de (re)produção de capital, que subsumem qualquer código moral.

Palha está em um impasse: não pode consentir com a afronta aos termos do contrato do matrimônio que o faz soberano sobre a sexualidade da mulher; mas também não pode arriscar a perda de sua fonte de capital. O marido tenta operar, primeiro, no domínio da racionalidade, através do embate argumentativo. Contudo seu argumento é insustentável pois não pode atender ao código moral em jogo, como quer a mulher, ainda que precise ao mesmo tempo se valer de suas prerrogativas. A tensão explode num arroubo patético do homem que “ficou sombrio,



soltou a mão da mulher, com um gesto de desespero. Depois, agarrando-a pela cintura, disse em voz mais alta do que até então: – Mas, meu amor, eu devo-lhe muito *dinheiro*. [...] Sabes que *confio em ti...*” (ASSIS, 2014, s/n, *itálico meu*). Na sentença de Palha se explicitam os dois termos que asseguram os códigos aparentemente em contradição – o primeiro está explícito em seu significante máximo, dinheiro; o segundo é mais complicado. Palha clama ter confiança na mulher, na mulher em seu corpo, em que a mulher, sendo corpo, atue plena e completamente pelas leis do contrato matrimonial que lhe “assegura” a posse de sua afetividade. Assim, é que a subjetivação sob a forma do indivíduo possessivo ata o laço com o processo social candente de monetarização, que estabelece o valor da relação com Rubião, e implica um no outro. A razão do dinheiro se sobrepõe, e Sofia precisa submeter a moralidade do contrato matrimonial à aposta econômica, ficando, ainda por cima, a seu cargo zelar pela continuidade das relações da célula familiar com o sócio Rubião, fonte de capital dos negócios do marido.

De outro ângulo, a cena mostra ainda o modo como Palha não pode impor sua vontade simplesmente exercendo mando, pela coerção da força ou pelo mesmo monopólio do poder e da violência que o patriarca encontrava no interior das relações familistas coloniais – embora para finalmente “convencer” Sofia, ele a agarre pela cintura e eleve o tom da voz, dois gestos corporais simbólicos de um resquício de poder baseado na simples violência, agora castrado na nova ordem patriarcal urbana. O episódio se assenta na contradição em que se sustenta o poder do homem sobre a mulher no novo esquema patriarcal. Em *Ordem Médica e Norma Familiar* (1999), estudo sobre o papel da ideologia médico-higiênica do século XIX na conversão do universo familiar à norma urbana, Jurandir Freire Costa argumenta que o machismo foi incentivado pela medicina higiênica como compensação face à perda que a figura do homem, no interior da família patriarcal urbana de hábitos burgueses, teve em relação ao antigo poder patriarcal do mando. A mulher torna-se o bem por excelência do machista a quem é arrogado o direito de concentrar sobre ela toda a carga de dominação, assegurada pelo senso de posse, e garantida pelo contrato matrimonial:

cada homem se dava ao direito de abordar a mulher do outro ao mesmo tempo em que afirmava a intocabilidade de sua própria mulher. À primeira vista, o jogo era desigual. Mas [...] Considerado em conjunto, o ritual “machista” era perfeitamente equilibrado, pelo fato de que toda mulher abordável era, em princípio, propriedade de um outro homem, provavelmente também “machista” (COSTA, 1999, p. 254).



Como vimos, a ação de Palha se torna possível por meio da contradição do código machista, cujo sustentáculo vem a ser a própria mulher. Da mulher, espera-se a dupla função de ser “abordável”, mas, ao mesmo tempo, não ceder à abordagem, mantendo a honra e a dignidade do código matrimonial que a coloca como propriedade privada do marido. Equilibrando-se nas instabilidades e contradições dessas prerrogativas, Palha e Sofia operam sua auto-instrumentalização.


Sofia aprende, ela também, a operar pela estrutura perversa-possessiva, afirmando e negando a ordem moral ancorada no contrato sexual do matrimônio, afirmando e negando seu estatuto de indivíduo e de sujeito, conforme a situação valide sua fantasia de poder. Sofia conhece e aprende a manejar o senso de propriedade que orienta a *subjetividade possessiva* do marido em relação a ela. Mais de um trecho do romance expõe essa dinâmica em que Sofia confirma-se para Palha como sua propriedade, mas subverte esse estatuto, como se piscasse para o leitor. A título de exemplo, vejamos os efeitos do longo olhar de admiração em que o marido de uma amiga a envolveu, num certo dia:

Em verdade, estava nos seus melhores dias; o vestido que trazia sublinhava admiravelmente a gentileza do busto, o estreito da cintura e o relevo delicado das cadeiras; - era *foulard*, cor de palha.

- Cor de *palha*, acentuou Sofia rindo, quando D. Fernanda o elogiou, pouco depois de entrar. Cor de *palha*, como uma lembrança deste senhor.

Não é fácil dissimular o prazer da lisonja; o marido sorriu cheio de agradecimento, procurando ler nos olhos dos outros o efeito daquela prova minuciosa de amor. Teófilo elogiou também o vestido, mas era ainda menos fácil contemplá-lo sem contemplar também o corpo da dona; dali os olhos compridos que lhe deitou, sem concupiscência, é certo, e quase sem reincidência. Pois esse incidente da véspera, um gesto sem convite, uma admiração sem desejo, veio meter-se de permeio agora, quando Sofia cuidava na maldade da outra.

Carlos Maria, Teófilo... Outros nomes relampejavam no céu daquela possibilidade, como ficou expresso no cap. CLIV [...]. Vieram todos esses nomes, com os próprios sujeitos correspondentes, e até vieram sujeitos sem nomes, - os adventícios e ignorados, - que uma só vez passaram por ela, cantaram o hino da admiração e receberam o óbolo da boa vontade. Por que não reteve algum de tantos, para ouvi-lo cantar e enriquecê-lo? Não é que os óbolos enriqueçam a ninguém, mas há outras moedas de maior valia; há dracmas, há talentos. Por que não reteve um de tantos nomes elegantes, e até egrégios? Essa pergunta sem palavras correu-lhe assim muitas vezes, pelas veias, pelos nervos, pelo cérebro, sem outra resposta mais que a agitação e a curiosidade. A disposição latente, - nativa ou adquirida, - era agora vontade imperiosa. [...] Tendo recordado muitos deles, e os seus nomes e as suas figuras, perdia-os a todos para ver somente uma



grande massa confusa, incoercível. Não tinha agora mais que um desejo sem eleição, uma curiosidade sem designada pessoa. Queria amar, amar, amar. Tanto melhor se fosse ao melhor dos homens; mas, o mais insignificante deles, o mais banal ou vão, era ainda assim um homem, - tão legítimo como outro qualquer, uma vez que lhe viesse dar a mão no meio da sala, onde Carlos Maria a deixara sem parceiro (ASSIS, 2014, s/n, *itálico do autor*).

Nesse intrincado expediente de sobredeterminações, Machado vai dissecar a economia afetiva do casal em triangulações fundadas nas representações do desejo de Sofia. De um lado, a potência erótica da mulher será instrumentalizada para a ascensão do casal, expondo os moldes das relações geridas pela lógica contratual do matrimônio; de outro lado, essa potência erótica se insinua em outras vias fora das rotas previstos e aceitas no interior do matrimônio e do código machista, expondo as fissuras abertas pela indeterminação do desejo nas estruturas de determinação do indivíduo como forma de subjetivação.

A primeira triangulação, com Rubião, é gerida com Palha; já a segunda triangulação vai se estabelecer completamente apartada de qualquer ingerência do marido e pegará Sofia no contrapé da dominação de si e do outro. Ela será cortejada por Carlos Maria, nas palavras do Palha, “a primeira figura do salão”. Ao contrário da demonstração de dignidade e de submissão ao acordo monogâmico afrontado pela investida de Rubião no episódio do jardim, o galanteio que ela receberá do charmoso Carlos Maria será devidamente escondido pela dama. Sem ao menos desconfiar da paixão que Sofia chega a ter, Palha se “orgulh[a] de ver que [Carlos Maria] se ocupara tanto tempo com ela [...] mirando-se no colo da mulher, e circulando depois os olhos pela sala, *com uma expressão de posse e domínio*” (ASSIS, 2014, s/n, *itálico meu*). Tal o arranjo: enquanto Sofia alimenta a vaidade do marido, deixa-se energizar pelas paixões que ela desperta e que nela são despertadas por outros homens.

A declaração de amor de Carlos Maria, contudo, não passava de uma troça ladina de quem se regozija em ver a confusão vaidosa do outro em se saber amado. Sem maiores consequências para ele além de uma descarnada má consciência, em Sofia, contudo, o galanteio reverberará profundamente, deslocando seu desejo erótico para mares nunca dantes navegados. As velas de seu desejo são insufladas para searas inutilizáveis e até perigosas para as ordens contratuais do matrimônio, em que sua potência erótica se comprimia a funções determinadas e utilitárias.

Inesperadamente, esse despertar vai mexer com a estabilidade do domínio que ela acreditava ter sobre seus sentimentos em relação ao próprio Rubião. O episódio do passeio à cavalo que ela, o sócio e o marido farão ao morro da Tijuca reescreve a peripécia dos afetos



nesse curto-circuito de contradições e perversões pelos pontos nodais do sentido da dominação e da possessão. Palha goza o sentido de possessão da mulher através do olhar de Rubião, que o valida. Mas a queda do cavalo que Sofia vem a sobrer, ato simbólico da perda de seu domínio sobre o desejo erótico, repete a cena do olhar para o corpo da mulher como infração ao código moral e ao contrato do matrimônio.

Da repulsa que ela sentia pela simples ideiação de contato corporal com Rubião, Sofia, na ausência da possibilidade de concretizar o adultério com Carlos Maria – que jamais voltará a cortejá-la e ainda viria a se casar com sua prima da roça –, passa a produzir devaneios e fantasias a partir das fantasias amorosas do próprio Rubião. Essa virada se articula também em função da dupla personalidade audaciosa que Rubião começa a apresentar, alienando de si a personalidade de matuto inseguro e tímido e assumindo a personalidade de Imperador Napoleão III. A partir dela, Rubião vai produzir fantasias luxuosas e aristocráticas de sua louca paixão por Sofia que “Crendo-se autora do mal, perdoava-lho; a ideia de ter sido amada até à loucura, sagrava-lhe o homem” (ASSIS, 2014, s/n).

As formas do imaginário são fundamentais na corrosão que Machado vai infundir na ilusão de validade das figuras do contrato de trocas recíprocas e possessivas do matrimônio, pela prospecção em *atos íntimos e ocultos*, acessamos o modo como os sujeitos transgridem a gramática de sua própria dominação. Diante do convite de Rubião para que dessem aquele passeio à cavalo, Sofia desliza para o interior de uma fantasia erótica e adúltera:

oh! se tinha vontade de ir na manhã seguinte, com Rubião, estrada acima, bem posta no cavalo, não cismando à toa, nem poética, mas valente, fogo na cara, toda deste mundo, galopando, trotando, parando. Lá no alto, desmontaria algum tempo; tudo só, a cidade ao longe e o céu por cima. Encostada ao cavalo, penteando-lhe as crinas com os dedos, ouviria Rubião louvar-lhe a afoiteza e o garbo... Chegou a sentir um beijo na nuca... Estremeceu; tinha as faces encarnadas. [...] a imaginação de Sofia era agora um corcel brioso e petulante, capaz de galgar morros e desbravar matos. [O corcel] Traz a ideia do ímpeto, do sangue, da disparada, ao mesmo tempo que a da serenidade com que torna ao caminho reto [...] o corcel tornara fatigado da carreira, e deixou-se estar sonolento na cavaliça. Sofia era já outra; passara a vertigem da corrida, o ardor sonhado, o imaginado gesto de galgar com ele a estrada da Tijuca (ASSIS, 2014, s/n).

Assim chegamos a essa surpreendente vontade que começa a pulsar na personagem por meio de fantasias e devaneios. Sofia passa a viver oscilações em relação ao que sente por



Rubião, em relação, mais precisamente, ao que ele representa enquanto possibilidade de realização de um desejo gorado – o que fica evidente em uma alucinação da personagem. Ao observar duas rosas de seu jardim, Sofia escuta um vivo debate entre elas – projetava nas rosas o debate mental que ia travando consigo mesma, em sua mente, chegando à seguinte hipótese: “[Rubião] diz alguma cousa, e di-la desde muito, sem desaprendê-la, nem trocá-la; é firme, esquece a dor, crê na esperança. [...] Se hás de amar a alguém, fora do matrimônio, ama-o a ele, que te ama e é discreto” (ASSIS, 2014, s/n). A vontade pelo adultério fica assim reconhecida em todas as letras, porém não concretizada.

A noção de dominação articula praticamente todas as relações interpessoais no romance. Trata-se de uma dominação no interior de uma ordem urbanizada e aburguesada, em que a violência e a coerção pela força estão sublimadas. Nela, o domínio se exerce por alguém que se afigura como detentor do controle sobre os predicados em jogo em uma dada situação, sendo que esse lugar de predicado pode ser ocupado pelo próprio sujeito ou por um outro. A relação de domínio complementa a noção de posse, pois também aquele que possui julga dominar algo ou alguém. Logo, esse tipo de relação envolve a projeção desses predicados como previsíveis e estáveis – já o que escapa a esse campo de determinações desestabiliza ou rompe o domínio, a noção do indivíduo e suas posses.

Em minha dissertação, sigo pontuando, através de outros episódios e constelações metafóricas, os desdobramentos dessa auto-instrumentalização. Palha estará sistematicamente convencido da completa possessibilidade de sua mulher. Mas sobretudo através da posição privilegiada do narrador, que acessa o íntimo de Sofia, inclusive seus sonhos e devaneios eróticos, evidencia-se o modo como ela, por sua vez, vive na iminência da transgressão do contrato matrimonial. Nos limites do sujeito proprietário e de suas predicabilidades, resta sempre o impróprio do desejo erótico, mesmo que na ordem do devaneio e da loucura. São nessas situações limites que Machado desvela as ilusões e falhas da subjetivação sustentada na possessibilidade.

Referências bibliográficas

SOBRENOME, Nome. *Título da obra*. Cidade: Editora, 2001.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba – A Estação*. (Edição eletrônica) Org. GLEDSON, John; SURIANI, Ana Cláudia. Rev. SENNA, Marta de; FANTINATO, Manuela, 2014. Disponível em <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/quincasborbaaestacao.htm>. Acesso em 29 de setembro de 2017.



COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. "All the world was America." - John Locke, liberalismo e propriedade como conceito antropológico. In: *Revista USP*, São Paulo, nº 17, p. 30-35, 1993.

PATEMAN, Carole. *O contrato sexual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PATEMAN, Carole; MILLS, Charles W. *Contract and domination*. Cambridge: Polity, 2007.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

O TEMPO ENQUANTO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NO ROMANCE *RETRATO DO ARTISTA QUANDO JOVEM*

Jorge Witt de Mendonça Junior¹ (UFRN)

Rosanne Bezerra de Araújo² (UFRN)

Resumo: Este artigo propõe uma discussão a respeito do tratamento temporal desenvolvido pelo romance e uma análise da obra *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce. Utilizamos os apontamentos teóricos de Bakhtin (2010), Lukács (2007), Candido (2007) e Ricouer (1995), entre outros. No nosso estudo, foi possível perceber que o romance dispõe de especificidades em relação ao tempo. Elas podem ser encontradas na obra em questão quando analisamos a relação entre narrador e personagem e de que forma essa relação influencia a passagem do tempo. Concluímos que o tempo na obra evolui a partir das impressões de um personagem em diferentes estágios da sua narrativa.

Palavras-chave: Romance; Tempo; Narrador; Personagem; James Joyce.

Introdução

O romance que trabalhamos neste artigo, *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce (1882-1941), publicado de forma integral em 1916, narra a história de Stephen Dedalus no período que vai da sua infância até o início da idade adulta. Assistimos aos tempos de escola, aos problemas no colégio, à iniciação sexual, às dúvidas e conflitos com a moral e o pecado, até chegarmos aos projetos pessoais para a realização da vida do personagem. É a partir dessa perspectiva de passagem temporal que propomos aqui um estudo do romance enquanto gênero diferenciado no tratamento do tempo. Esse romance, devido a sua temática e sua estrutura, propicia a discussão desse aspecto literário; a ser desenvolvido tanto na parte teórica, como sua aplicação na obra de Joyce.

Para realizar o presente artigo, utilizaremos das ideias de Bakhtin (2010), Lukács (2007), entre outros, com relação à estrutura do romance e sua especificidade técnica para a questão do tempo. Discutiremos também a questão da relação narrador-personagem e sua influência do decorrer do romance, partindo de Candido (2007), Auerbach (2002) e Ricouer (1995). Nossa proposta elabora primeiramente um estudo

¹ Mestrando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – PPGEL - na Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. E-mail: witt.junior@gmail.com.

² Professora do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem na UFRN. Contato: rosanne.araujo@terra.com.br

sobre as características romanescas que diferenciam o gênero dos seus predecessores; abordaremos, na sequência, de que instrumentos literários os autores dispõem para aplicar essas características específicas, sobretudo em relação à recriação da experiência temporal na estrutura do romance. Devidamente desenvolvida a discussão teórica, partiremos para o estudo desses instrumentos literários na obra de Joyce e como eles possibilitam o tratamento do tempo realizado na obra.

1 O gênero romance e a experiência temporal

A ligação histórica que se desenvolve entre o romance e o gênero de expressividade popular anterior, isto é, a epopeia já foi abordada em diversos estudos³, nossa proposta é voltada para o tratamento diferenciado dado pelo romance ao aspecto do tempo na narrativa. Discutimos sobre a especificidade desse gênero no que diz respeito à forma e como essa característica reflete-se na abordagem do tempo.

Uma das principais mudanças ocorridas na transição histórica da narrativa épica para a ficção romanesca foi referente à orientação temporal desenvolvida pela passagem de um gênero ao outro. Benjamin (2011, p. 211) nos fala da musa da epopeia como sendo a memória, isto é, “Mnemosyne, a deusa da reminiscência”. A importância da memória na forma épica está diretamente relacionada à sua conexão com o passado. A forma do romance, por sua vez, não comporta em sua estrutura o mesmo referencial de tempo da épica; isto é, a narrativa romanesca está diretamente ligada ao presente. No processo dessa transição, a mudança de orientação temporal provoca no romance uma inclinação à maleabilidade formal típica de um gênero não totalmente consolidado. O caráter de incompletude do romance permite que a sua forma seja não somente explorada para as suas novas funções narrativas, como também problematizada; isso graças a sua flexibilidade e imediatismo temporal. Essa mudança provoca no romance uma variação de possibilidades. “O deslocamento do centro temporal da orientação literária permite ao autor, sob todas as suas máscaras e aspectos, mover-se livremente no campo do mundo que é representado, o qual, na epopeia, era absolutamente inacessível e fechado” (BAKHTIN, 2010, p. 417).

O gênero romanesco nasce em um tempo de mudanças, tanto de ordem social como filosófica. Bakhtin (2010, p. 427) o descreve como um gênero que “desde o início

³ Podemos citar a obra *A teoria do romance*, de Lukács (2007), além de textos de Bakhtin (2010), Benjamin (2011) utilizados neste trabalho, entre outros.

se constituiu e se desenvolveu no solo de uma nova sensibilidade em relação ao tempo”. Essa sensibilidade assistiu a todas as suas etapas históricas, como nos lembra Moretti (2007, p. 310) sintetizando a trajetória do gênero como “sua gênese no século XVIII, seu sucesso no século XIX e sua problematização no século XX”. Considerando que, no geral, o gênero romanesco possuiu uma especificidade voltada ao tempo, no romance moderno, a problematização da sua forma gerou uma intensa preocupação em diluir a experiência temporal dentro da sua própria estrutura. Uma preocupação geral, vivenciada pela arte moderna como um todo, isto é, o sujeito que vive a narrativa diluída no tempo não é reconhecido “apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de uma personagem de romance, mas através da assimilação dessa relatividade à própria estrutura da obra de arte” (ROSENFELD, 1996, p. 81).

As ideias de Mendilow (1972, p. 6) apontam ainda para uma mudança de ordem social que se reflete na realidade literária. Citando alguns dos fatores que ajudaram a determinar essa mudança, ele afirma que eles “retiraram do homem aquele sentimento de estaticidade social, aquela certeza de permanência que parece ter marcado períodos de transformação mais confiantes e vagarosos”. Essa perda da sensação de equilíbrio social coincide com a descrição, metafísica, de Lukács (2007, p. 38) da forma do romance como sendo “uma expressão do desabrigo transcendental”. Essa perda do estável, do consolidado, do acabado, do referencial de transcendência, quando refletida na literatura, foi responsável pela flexibilidade formal do romance, totalmente impraticável tanto na época, quanto na forma, da poesia épica.

Considerando que o romance pressupõe uma nova orientação temporal imediata, de que forma é possível atingir essa orientação, e quais são as possibilidades do romance nessa perspectiva?

2 Os recursos literários do tempo no romance

Ainda que seja possível tratar a realidade temporal do romance de forma análoga à realidade da vida, isto é, vivemos no presente de uma forma imediata e, portanto, sem referencial estático ou modelo consolidado de vida, essa analogia é meramente sugestiva. A rigor, estamos tratando de duas categorias diferentes e a literatura (assim como qualquer vertente de interação com a realidade) exige ferramentas adequadas ao seu meio para discutir sua estrutura.

Em relação à composição estrutural do romance, Candido (2007, p. 54) afirma:

Os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam sua matéria; as ideias, que representam o seu significado, - e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção e transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos.

Essa interdependência entre os elementos do romance é um pré-requisito para a sua coerência e integralidade, é a forma que o romance dispõe de trazer aspectos da realidade para dentro da sua composição, dando origem a outra realidade, literária, em todos os aspectos. Esse procedimento ocorre da mesma forma com a recriação da experiência temporal. A maneira como os elementos essenciais do romance integram-se a fim de criar a sugestão do tempo determina a força da narrativa, nessa e em qualquer outra categoria literária. A recriação dessa experiência dá-se através das ferramentas literárias de que dispõe o autor. Ele precisa sugerir o todo que encontramos na vida a partir das partes que ele domina na literatura. Bem como nos lembra Candido (2007, p. 59), “a força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu”.

Dentre as categorias especificamente literárias que regem o romance, abordamos a importância de duas: o narrador e o personagem, bem como a sua relação com a passagem do tempo.

O nível de complexidade proposto pelo escritor para trazer a realidade para dentro da obra, especificamente na questão do tempo, no romance moderno, coincide com aquela preocupação em diluir, em assimilar, a experiência temporal na estrutura da narrativa enquanto uma tendência da arte moderna, como vimos anteriormente. Essa preocupação típica do romance do século XX é discutida e exemplificada por Auerbach, em seu ensaio “A meia marron”, do livro *Mimesis* (2002, p. 481), ao tratar das técnicas aplicadas por Virginia Woolf na sua narrativa, *Ao Farol*; segundo ele, “o escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance”. Percebemos

com esse procedimento que a distância relativa entre o personagem e o narrador também passa a ser problematizada no romance moderno. O desaparecimento do escritor indica, na verdade, uma aproximação entre aquele que narra e aquele que é narrado. Uma vez que o discurso chega até o leitor através de um contato mais intenso diretamente com a consciência de Stephen, o distanciamento que a posição do narrador imprime por não estar, de fato, presente nos acontecimentos diminui e o procedimento atinge um nível de realismo mais agudo, tratando não das impressões de um narrador terceiro sobre o personagem, mas do próprio reflexo da sua consciência.

As categorias de personagem e narrador, a partir da variação da distância que se coloca entre elas, também contribuem para a composição de uma impressão de tempo mais consciente e coerente. A experiência temporal do romance, estando diluída na forma, também passa pelo ponto de vista da narrativa e a entrega das impressões da consciência de quem é narrado.

3 Uma análise da experiência temporal em *Retrato do artista quando jovem*

Quando discorre sobre o narrador da tradição oral, da poesia épica, em contraste com o do romance, Benjamin (2011) aponta, como uma das características fundamentais desse narrador, sua função prática de ensinamento e transmissão da experiência para os seus ouvintes; ou seja, havia uma aproximação justificada entre eles. Em comparação, “a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 2011, p. 201). O distanciamento da tradição oral e a consequente neutralização do narrador em relação ao público resultaram em um modelo de romance que distancia o narrador dos leitores, porém, sua sutileza, sua presença apenas sugerida, os aproxima do personagem.

Em *Retrato do artista quando jovem*, temos um narrador destacado da narrativa; esse distanciamento pode ser verificado na determinação da sua narração em terceira pessoa, como podemos observar no trecho a seguir: “Ele fora acolhido no meio dum redemoinho e, amedrontado com tantos olhos que luziam e tantas botinas encoscoradas de barro, se inclinara para espiar ainda através de tantas pernas⁴” (JOYCE, 1998, p. 10). De acordo com o estudo de Benjamin (2011), a arte romanesca enfraquece o ato de

⁴ “He was caught in the whirl of a scrimmage and, fearful of the flashing eyes and muddy boots, bent down to look through the legs” (JOYCE, 2001, p. 5).

narrar, por torná-lo uma atividade individualizada, por afastar o narrador do público, eximindo-o de sua qualidade prática do ensinamento. Podemos interpretar, no entanto, que a proposta de Joyce para o seu narrador não segue essa linha de raciocínio. Ainda que a narrativa esteja em terceira pessoa, e seja estruturalmente individualizada, o autor propõe uma abordagem baseada nas impressões do leitor adquiridas a partir da experiência do personagem, criando uma conexão entre eles e fortalecendo o vínculo narrativo, uma vez que essa ligação é estabelecida pela linguagem aplicada pelo narrador. Uma das maneiras de iniciar a análise da sua construção literária é tomando como ponto de partida a premissa de que o romance em questão não afasta o narrador do público; na verdade, ele recria um dos aspectos da tradição oral, isto é, a proximidade. Não a proximidade utilitária, prática e voltada ao ensinamento; mas uma proximidade que possibilita que o leitor experimente parcialmente, através da absorção dos recursos literários aplicados pelo autor, as sensações e impressões sentidas pelo personagem.

Sabemos que a escolha do narrador pode aproximar, em Joyce, o leitor do personagem, fazendo com que este compartilhe experiências daquele. Partido desta perspectiva, de que forma a relação entre o narrador e Stephen pode influenciar a experiência temporal?

Em sua análise do romance anteriormente citado de Virgínia Woolf, Auerbach (2002, p. 483) sugere que: “A intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o processo moderno que estamos considerando”. De maneira análoga ao que desenvolve Virgínia Woolf em seu romance, o mesmo procedimento pode ser identificado também, *mutatis mutandis*, na evolução temporal em Joyce, como parte da mesma tendência do romance moderno e o seu tratamento diferenciado do tempo. A autenticidade da realidade alcançada em *Ao Farol* pelas impressões subjetivas de pessoas diferentes em momentos diferentes é atingida em *Retrato do artista quando jovem* através de diferentes impressões subjetivas, não de pessoas diferentes, mas do mesmo personagem, em diferentes momentos ao longo da sua vida em formação. Para atingir esse efeito, ou seja, fazer com que o leitor perceba a autenticidade da experiência temporal em questão, Joyce compõe um narrador que sofre influência direta do estado de espírito de Stephen. Dessa forma, à medida que ele evolui, à medida que o tempo passa, o discurso do narrador adequa-se ao estágio de desenvolvimento correspondente

do personagem. Esse modelo de narrador foi descrito por Friedman (2002, p. 178) na categoria de narrador onisciente seletivo. Nessa categoria, “o leitor fica limitado à mente de apenas um dos personagens. Logo, em vez de ser-lhe permitida uma composição de diversos ângulos de visão, ele encontra-se no centro fixo”. O narrador, em *Retrato do artista*, para efeitos da evolução da narrativa, concentra-se exclusivamente no personagem de Stephen.

No primeiro capítulo, um dos eventos importantes acontece quando um dos alunos na escola de Stephen, em um desentendimento com ele, o empurra para dentro de uma poça de água. Em decorrência desse empurrão, Stephen fica molhado, no frio, e acaba pegando um resfriado. Na enfermaria, ele questiona sobre a sua condição de saúde:

Que longe que eles estavam! Do lado de fora da janela a claridade do sol era fraca. Começou a desconfiar se por acaso não morreria. Pode-se morrer – ora essa! – num dia de sol. E se morresse antes de a mãe chegar? Depois, então, tinha que haver missa de réquiem na capela, como daquela vez, conforme os colegas tinham contado, quando morrera o Pequenino. Todos os alunos teriam que assistir à missa, de preto, todos com rostos tristonhos. Wells também tinha que estar lá, mas nenhum aluno olharia para ele⁵ (JOYCE, 1998, p. 25).

Nesse trecho podemos perceber que o discurso desenvolvido pelo narrador, ainda que devidamente distanciado pelo posicionamento em terceira pessoa, é, no entanto, influenciado pelo estado de espírito de Stephen. A preocupação exagerada, os procedimentos a serem tomados após sua possível morte, o comportamento dos alunos, esses aspectos são entregues pelo narrador de forma relativamente neutra; ele apenas tematiza a preocupação infantilizada de Stephen. Porém, de forma bastante sutil, existem alguns questionamentos feitos pelo narrador que imprimem de forma mais clara a presença de Stephen a ponto de questionarmos quem está pronunciando essas palavras. Após determinar o tom melancólico da passagem, graças à distância na qual se encontravam os pais dele, o narrador questiona: “E se morresse antes de a mãe

⁵ “How far away they were! There was cold sunlight outside the window. He wondered if he would die. You could die just the same on a sunny day. He might die before his mother came. Then he would have a dead mass in the chapel like the way the fellows had told him it was when Little had died. All the fellows would be at the mass, dressed in black, all with sad faces. Wells too would be there but no fellow would look at him (JOYCE, 2001, p. 16).

chegar?⁶” (JOYCE, 1998, p. 25), essas palavras pertencem ao narrador, porém, sabemos que a preocupação é de Stephen. Esse questionamento poderia ser realizado, por exemplo, em discurso direto, reproduzindo a voz reflexiva de Stephen, ou o narrador poderia também indicar textualmente que se trata de uma reflexão do personagem, mas o autor preferiu incorporar essa preocupação potencializada pela falta dos pais na voz do próprio narrador. Dessa forma, quando a mesma voz se referir a Stephen em outros momentos da sua vida, mais adiante na narrativa, perceberemos com a mesma sutileza que as motivações das reflexões do personagem espelham-se na voz do narrador. Como quando afirma, a respeito de Wells, “nenhum aluno olharia para ele”⁷ (JOYCE, 1998, p. 25), o comentário é feito pelo narrador, mas, sem declarar explicitamente em nenhum momento, a mágoa do personagem e o seu estado de espírito vêm expostos na voz do narrador devido ao seu comprometimento formal com a subjetividade de Stephen. Só é possível experimentarmos o que ele sente graças à incorporação das impressões e sentimentos promovida pela voz do narrador que absorve através linguagem a subjetividade de Stephen. Dessa forma, a relação narrador-personagem é diluída na linguagem, e a sensação experimentada por ele aproxima-se de maneira mais aguda do leitor. A organização linguística da passagem, portanto, garante a autenticidade das ideias transmitidas, de forma que, mesmo através do discurso distanciado do narrador, captamos a subjetividade expressa na narrativa.

Ainda sobre a relação narrador-personagem, no capítulo 3, Stephen reflete sobre as suas atitudes e a forma como tem se comportado após a sua iniciação sexual com uma prostituta. Observemos o trecho a seguir:

A luz opaca caía debilmente sobre a página onde uma outra equação começava a se desdobrar vagorosamente, abrindo muito a sua cauda ampla. Era a própria alma a caminho da experiência, desdobrando-se pecado após pecado, abrindo muito o fardo de fogo de suas estrelas a arderem e o fechando sobre si mesmo, enlanguescendo devagar, apagando suas próprias luzes e fogos. Elas extinguiram-se; e a treva fria encheu o caos⁸ (JOYCE, 1998, p. 109).

⁶ “He might die before his mother came” (JOYCE, 2001, p. 16).

⁷ “no fellow would look at him” (JOYCE, 2001, p. 16)

⁸ “The dull light fell more faintly upon the page whereon another equation began to unfold itself slowly and to spread abroad its widening tail. It was his own soul going forth to experience, unfolding itself sin by sin, spreading abroad the bale-fire of its burning stars and folding back upon itself, fading slowly, quenching its own lights and fires. They were quenched: and the cold darkness filled chaos (JOYCE, 2001, p. 79).

Nesse trecho, nos cabe questionar de que forma a relação de proximidade que o narrador desenvolve com Stephen é capaz de transmitir para o leitor a sensação sentida na cena. Trata-se de um momento de crise enfrentado pelo personagem. Nesse ponto da narrativa, ele está em processo de autoconhecimento e em constante conflito com a moral religiosa e sua conduta pecadora. O autor opta pelo uso de metáforas para desenvolver a complexidade dos questionamentos de Stephen. Como no trecho anterior, as palavras pertencem ao narrador, porém, sofrem influência do estado de espírito do personagem. A metáfora da alma que se desdobra em meio à experiência imprime no leitor uma representação mais profunda do que aquela vista no trecho anterior. Aqui, a juventude do personagem é materializada nas figuras de claro e escuro (a conduta religiosa e o pecado): o fogo das estrelas e o frio das trevas. Percebemos a melancolia do conflito religioso não por uma declaração do personagem, ou do narrador, mas pela diluição da sua experiência nas palavras de um narrador que abre mão do seu controle da cena para corporificar a crise enfrentada por Stephen. Se observarmos a escolha do léxico, perceberemos a degradação progressiva do personagem que se entrega ao pecado: as luzes e os fogos apagam-se e dão espaço ao frio e as trevas, resultando no caos. Essa escolha lexical do narrador aproxima o leitor da sensação vivida por Stephen, o caos da sua descoberta das contradições da vida.

Observemos, agora, um trecho do capítulo 5:

O escárnio e a raiva na voz fizeram Cranly retirar o olhar das paredes do vestibulo, que encarava com ar de vigilância.

- Estás aborrecido? – perguntou.

- Não – respondeu Stephen.

- Estás de mau humor?

- Não.

- Credo ut vos sanguinarius mendax estis – disse Cranly –, quia facies vostra monstrat ut vos in damno malo humore estis⁹ (JOYCE, 1998, p. 205).

⁹ “The scorn and anger in his voice brought Cranly’s eyes back from a calm survey of the walls of the hall.

- Are you annoyed? He asked.

- No, answered Stephen.

- Are you in bad humour?

- No.

- Credo ut vos sanguinarius mendax estis, said Cranly, quia facies vostra monstrat ut vos in damno malo humore estis (JOYCE, 2001, p. 150).

Como podemos observar nesse trecho, uma conversa entre Stephen e um dos seus melhores amigos, Cranly, em comparação com os trechos anteriores, aqui o autor optou por fazer uso do discurso direto. Dessa forma, a figura do narrador permite abertamente a expressão livre dos personagens. A repetição da negação incrementa os aspectos da sua personalidade. O discurso direto, nesse trecho, permite, por exemplo, que o narrador deixe explícito o nível de intelectualidade dos personagens, não somente quando notamos a citação em latim, mas também se compararmos com a linguagem e a temática de interesses que permeava os personagens nos capítulos anteriores.

O que podemos observar com a comparação desses trechos do romance é que uma das ferramentas literárias de que dispunha o autor para manipular as sensações do personagem e entregá-las ao leitor era a dinâmica que se desenvolve entre ele e o narrador. Seja quando este assume as palavras do personagem com a intensão de intensificar o resultado no leitor, ou quando nos permite que acessar a voz do personagem para que ele próprio expresse sua raiva em meio à brevidade e negação. Entre os trechos apresentados, podemos perceber o quanto essa dinâmica influencia a transformação de tempo em um aspecto literário. Basta observarmos o tratamento linguístico dado pelo autor aos trechos trabalhados. No início, no trecho do primeiro capítulo, as percepções de Stephen chegavam ao leitor através do discurso indireto adotado pelo narrador; o que posteriormente transformou-se em metáforas mais aprofundadas e discussões em latim. Ao longo dessa evolução, a camada linguística trabalhada pelo autor demonstra que o romance integra mais uma camada da experiência temporal na sua estrutura. A passagem de tempo de um trecho para o outro não é declarada, mas é percebida e compartilhada (assim como as outras sensações do personagem) pelo leitor. Percebemos aqui o tratamento diferenciado do tempo, inserido na própria forma do romance, em sua camada e estruturação linguística.

Retomando a hipótese de aplicação das ideias de Auerbach (2002) no romance de Joyce (1998), percebemos que elas coincidem com a proposta de Ricoeur (1995, p. 188), em uma análise de *Mrs. Dalloway*, de Virgínia Woolf. Segundo essa proposta, ao longo do romance, os procedimentos utilizados pelo autor, “[...] característicos da configuração temporal, servem para suscitar a partilha entre o narrador e o leitor de uma experiência temporal [...], portanto, para refigurar na leitura o próprio tempo”. Essa refiguração desenvolve-se, em Joyce, concentrada em um único personagem (configuração, essa, possibilitada pela escolha do ponto de vista). Ela é determinada

pela variação da relação do personagem com cada estágio da sua vida. A relação de Stephen, como foi possível observar nos trechos analisados, primeiro com a sua infância, depois adolescência, compõe a experiência temporal diluída na estrutura do romance.

Conclusão

Considerando que desenvolvemos um estudo da estrutura do romance e que foi possível perceber que sua natureza maleável permite uma apreensão do tempo na literatura de forma diferenciada, concluímos que a obra em questão utiliza essa relação temporal a partir do uso da conexão narrador-personagem e sua influência na passagem do tempo.

Observamos que essa mesma conexão possibilita que o leitor compartilhe algumas das experiências do personagem. No que diz respeito especificamente à experiência temporal, percebemos que ela se dá através das impressões fragmentadas de um mesmo personagem em diferentes estágios da sua vida. À medida que ele evolui, sua personalidade ganha traços de desenvolvimento e o leitor pode perceber o tempo passando a partir dos recursos aplicados para esse fim. A passagem do tempo, portanto, realiza-se na camada linguística do romance, bem como na relação de aproximação e distância do narrador com o personagem, possibilitando uma experiência autêntica e devidamente partilhada com o leitor.

Referências

AUERBACH, E. A meia marrom. In: AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 471-498.

BAKHTIN, M. Epos e romance: Sobre a metodologia do estudo do romance. In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 397-428.

BENJAMIN, W. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2011. p. 197-221.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: GUINSBURG, J. (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80.

FRIEDMAN, N. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Revista USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

JOYCE, J. *Retrato do artista quando jovem*. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998. 285 p.

_____. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Wordsworth. 2001.

LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34, 2007. 240 p.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972. 272 p.

MORETTI, F. Da evolução literária. In: MORETTI, F. *Signos e estilos da modernidade: ensaio sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007. p. 309-327.

RICOEUR, P. A experiência temporal fictícia. In: RICOEUR, P. *Tempo e narrativa II*. Campinas - SP: Papirus, 1995.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, A. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.

A BELEZA DA ALMA: UM DIÁLOGO SOBRE A VIRTUDE ENTRE PLOTINO E AUTORES DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

Stefanie Cavalcanti de Lima Silva¹

Resumo: Desde a Antiguidade Clássica, a discussão sobre a virtude permeia a vida dos Homens em sociedade, a preocupação em alcançar um consenso do que seria uma vida em equilíbrio e uma alma bela; alguns autores, como Plotino, Cícero e Sêneca, concluíram que, para tal, seria necessária a virtude da alma, uma vida equilibrada e sem vícios. Em seu texto *Sobre o belo*, Plotino afirma: “Beleza da alma é a virtude” (2012, p. 49); e é a partir dessa sentença que propomos, neste trabalho, uma comparação entre o texto citado acima e os seguintes textos da Antiguidade Clássica Latina: *Da Tranquilidade da Alma*, de Sêneca, *Paradoxos dos Estoicos e De Finibus*, de Cícero.

Palavras-chave: Virtude; Beleza; Plotino.

Em seu texto intitulado *Sobre o belo*, Plotino² inicia uma discussão sobre como percebemos a beleza, geralmente com a vista ou com os ouvidos. Tal pensamento foi discutido posteriormente por Roger Scruton em seu texto intitulado *Beleza*³:

Percebemos a beleza em objetos concretos e ideias abstratas, em obras da natureza e em obras de arte, em coisas, animais e pessoas, em objetos, qualidades e ações. À medida que a lista aumenta e passa a abarcar praticamente toda categoria ontológica (existem proposições belas e mundos belos, evidências belas e lesmas belas, quicá até doenças e mortes belas), torna-se claro que não estamos descrevendo propriedades como forma, tamanho ou cor, as quais se fazem indiscutivelmente presentes a todos os que vivem no mundo físico. (SCRUTON, 2013, p. 11)

Contudo, a proposta plotiniana era elevar o assunto a um plano superior e tratar de uma Beleza mais profunda e, por assim dizer, espiritual: “Por que tudo imediatamente ligado à alma é de alguma maneira belo? ” (2012, p. 48). Seu discurso é pautado também na simplicidade e na virtude, termo bastante caro na Antiguidade, que será um pré-requisito para a formação do conceito plotiniano de “alma virtuosa”. Para o autor, o Belo está em todas as partes que formam o todo e não apenas no resultado:

Porém, se o todo é belo as partes também o serão, porque a beleza não é algo que resulta da agregação de elementos feitos, senão que compenetra todas as partes. Além disso, segundo essa opinião, teria de admitir-se que as belas cores (o mesmo se diga da luz do Sol) caem fora do âmbito da beleza, pois sendo simples não podem possuir uma beleza fundada em simetria. (PLOTINO, 2012, p. 49).

¹ Mestranda em Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC). Bolsista CAPES.

² Neoplatônico, valoriza a beleza inteligível e nega o mundo material.

³ Tradução de Hugo Langone (SCRUTON, 2013).

Diante da fragilidade de considerar belo apenas o que é visível e sensível, Plotino dedica seu texto à virtude da alma, haja vista a valorização da beleza inteligível:

Beleza da alma é a virtude, beleza num sentido muito mais real que as outras das quais antes falávamos; e que significaria falar nela de partes simétricas? Porque, embora fossem múltiplas as partes da alma, não seriam simétricas como as magnitudes ou os números. Com efeito, que proporção regeria a combinação ou mistura das partes da alma ou das concepções científicas? (PLOTINO, 2012, p. 49)

Essa questão relativa à beleza da alma, também chamada de Virtude, já era discutida desde a Antiguidade por autores como Cícero e Sêneca, que dedicaram suas vidas a escrever textos que falavam da condição humana, de um comportamento saudável à sociedade, que estavam envolvidos nas artes e também na política e que em tais textos levantam questões que até hoje funcionam como norte para os estudos de Filosofia, Arte, Literatura, História e outras áreas de conhecimento das Ciências Humanas. Os autores acima citados e Plotino podem ser estudados pelo método de comparação no que diz respeito ao que tranquiliza e intranquiliza a alma; analisemos, pois, trechos de cada autor que nos ajudarão a compreender melhor essa relação entre o Belo, o Bem e a alma, segundo Plotino (2012):

[Beleza dos corpos] é algo que apenas se apresenta, se faz perceptível e move a alma a pronunciar seu verbo, como se intelectualmente se compenetrasse com ele [o Belo]. Há um reconhecimento, uma recepção e de certa maneira uma integração da alma com ele. Em troca, ante o feio [ou o mal], a alma se intranquiliza, sente repugnância e distancia-se como se não harmonizasse nem se assemelhasse com ele. (PLOTINO 2012, p. 50)

Em *De Finibus*, Cícero aborda a importância da beleza da mente (ou seja, também da alma) e do valor de manter-se em consonância com a justiça e o bem:

É com justiça que do sábio se diz que tudo possui, porque só ele conhece o modo como tudo deve ser usado; é com justiça que se lhe chama “Belo”, porque os traços da beleza da mente sobrepujam os do corpo; só ele é livre, porque não está sujeito a nenhum poder, nem obedece ao desejo; invencível, porque, embora o seu corpo possa ser manietado, nenhuma cadeia há que possa prender a mente. (DE FINIBUS, I, 76)

Em concordância com o pensamento de Cícero citado acima, vejamos a seguinte afirmação:

Agora, abandonando a sensação em seu plano inferior, devemos ascender à contemplação dessas belezas mais elevadas que escapam ao âmbito da percepção sensitiva: as que a alma intui e expressa sem órgão algum. Porém, assim como são incapazes de falar sobre as belezas sensíveis os que não as viram ou não as perceberam como belas – é o que acontece aos que nasceram cegos – da mesma maneira ninguém é capaz de falar sobre os belos hábitos, a não ser aquele que acolheu em si sua beleza, a das ciências e a das outras coisas semelhantes. (PLOTINO, 2012, p. 52)

Para Sêneca, manter a alma tranquila, em harmonia com o que está à volta e dentro de si, é aproximar-se da ideia do divino tida pelos estoicos: “No entanto o que desejais é grandioso e elevado e se avizinha ao divino: não sofrer perturbação. [...] Essa condição de estabilidade da alma os gregos chamam de *euthymia* [...]; eu chamo ‘tranquilidade’” (SOBRE A TRANQUILIDADE DA ALMA, 2, 3). Entretanto, se não há o controle dos desejos ou se a alma se encontra instável, o homem está como que enfermo: “Que enfermidade é essa, de uma alma que hesita entre duas vias, sem se inclinar-se para o bem nem para o mal [...]?”. (SOBRE A TRANQUILIDADE DA ALMA, 1, 4). E afirma mais adiante:

E se introduz neles a agitação de uma alma que não consegue encontrar saída, pois eles nem podem dominar seus desejos, nem lhes obedecer, e sofrem ainda a hesitação de uma vida que pouco se expande e a degradação de uma alma que fica entorpecida em meio ao malogro de seus desejos. (SOBRE A TRANQUILIDADE DA ALMA, 1, 8)

Segundo Plotino, mesmo a beleza que atrai os enamorados é aquela que vem da alma, toda a emoção que se sente é proveniente da beleza interior, pois, como já afirmado anteriormente, a beleza inteligível é superior à sensível:

E qual é o objeto dessas emoções? Não uma figura, ou uma cor, ou uma magnitude; é a alma, que não tem cor e que está adornada com o sábio domínio de si mesma, e o brilho das outras virtudes, coisas todas que carecem de cor. Vós as experimentais quando descobris em vós mesmos ou contemplais em outro a grandeza da alma, um caráter justo, um imaculado domínio próprio, o valor de um rosto enérgico, a venerabilidade e o pudor que se transfigura num modo de operar sereno e imperturbável, e sobretudo ao vos encontrardes ante o resplendor da inteligência plasmada à imagem de Deus. (2012, p.53)

Ainda sobre o pensamento plotiniano, as almas feias, entregues aos vícios e às paixões do corpo, não são elevadas ou dignas de serem contempladas, estão longe da

“verdadeira e primeira beleza” (PLOTINO, 2012, p. 55) e presas nesse plano inferior. Tal pensamento é corroborado no diálogo platônico intitulado *Fedro*, no qual Sócrates e Fedro discutem a respeito das paixões e das atitudes tomadas pelos apaixonados e pelos não apaixonados.

É de acrescentar igualmente que muito amantes são movidos pelo desejo físico antes de conhecerem o caráter do amado e se tornarem familiarizados com as maneiras características deste, de modo que é duvidoso se quererão ser teus com o cessar do desejo. No que toca, contudo, aos não apaixonados, que [já] eram teus amigos antes de ingressarem na relação mais íntima, não é provável que os fatores recebidos diminuam a amizade, permanecendo sim como lembretes de mais coisas vindouras. E a conclusão é que podes esperar te tornares uma melhor pessoa cedendo a mim do que a um apaixonado. (FEDRO, 233a)

Segundo o pensamento socrático expressado no diálogo platônico, os apaixonados têm seu senso de julgamento deturpado pelos sentimentos e agindo de maneira descontrolada não podem alcançar equilíbrio, ou seja, a virtude.

No texto *Paradoxos dos estoicos*, Cícero descreve a vida do homem virtuoso, e percebemos que o pensamento plotiniano se assemelha àquele que se desenvolveu durante a Antiguidade clássica latina. Analisemos, então, a seguinte citação do texto ciceroniano: “A vida do homem cuja virtude e costumes são dignos de louvor não pode também ela deixar de ser digna de louvor; ora uma vida digna de louvor não é uma vida de que devamos fugir.” (PARADOXO II, 19). E seguindo a mesma temática, temos a seguinte afirmação de Cícero em *De Finibus*: “Se efetivamente é verdade que só o homem bom é feliz, e que todos os homens bons o são, então nada merece mais o nosso empenho do que a filosofia, e nada há de mais divino do que a virtude” (DE FINIBUS, I, 76).

Em *Beleza*, Scruton afirma existir “uma ideia encantadora sobre a beleza”⁴, retirada do pensamento platônico e também plotiniano, conceito esse que “foi incorporado ao pensamento teológico cristão”⁵, pois eleva a beleza a um valor espiritual:

[...] a beleza é um valor supremo que buscamos por si só, sem ser necessário fornecermos qualquer motivo ulterior. Desse modo, a beleza deve ser comparada à verdade e à bondade, integrando um trio

⁴ SCRUTON, 2013, p. 12.

⁵ Idem.

de valores supremos que justifica nossas inclinações racionais.
(SCRUTON, 2013, p. 12)

As terminologias se repetem desde o período clássico, palavras como *bem*, *virtude*, *beleza* e *bondade* vão se repetindo nos textos de diferentes autores que apresentavam uma reflexão profunda sobre a beleza refletida na vida do Homem, a beleza da alma, aquela que aproxima o homem do divino e o mantém afastado dos prazeres e paixões; manter-se controlado no que diz respeito às paixões era um tema bastante discutido no período clássico latino, principalmente pelos autores romanos que aqui estão sendo analisados. As influências das filosofias epicurista – mesmo que seja para apresentar um contraponto – e estoica⁶ são norteadoras das ideias apresentadas pelos autores aqui abordados. Sobre a questão filosófica, vejamos o que afirma Cícero em *De Finibus*:

Esse critério [para saber qual a fronteira entre o bem e o mal] é, para Epicuro, o prazer em seu entender o máximo dos bens, enquanto a dor será o máximo dos males, ideia que ele demonstra como segue: todo o ser vivo, desde o momento em que nasce, procura o prazer, que considera ser o seu bem supremo, e evita a dor, que considera o mal supremo e que, por isso, tenta afastar de si o mais possível. (DE FINIBUS, I, 29 - 30)

Para se alcançar a virtude e, por consequência, uma alma virtuosa, deve-se manter-se distante dos vícios, pois através deles o Homem se afasta do bem supremo. Em *De Finibus*, Cícero alerta sobre o perigo de entregar-se à paixão: “Ninguém rejeita, detesta ou evita o prazer, mas por causa dos grandes sofrimentos a que se expõem os que não sabem buscar o prazer de uma forma racional” (DE FINIBUS I, 32). Manter a alma tranquila, viver moderadamente é aproximar-se do bem supremo: “Por isso se diz com razão que o bem e a beleza da alma consistem em se fazerem semelhantes a Deus, porque de Deus vem o belo e tudo o que constitui o domínio da realidade” (PLOTINO, 2012, p. 54). Sêneca também alerta sobre o que realmente é válido para manter a alma tranquila, mas, não focando nas paixões, seus conselhos – se podemos dizer assim – são mais concernentes ao âmbito espiritual:

De todo modo, a alma deve retirar-se de tudo que lhe é externo e voltar-se para si: tenha autoconfiança, alegre-se, valorize seus bens, distancie-se o quanto puder dos bens alheios e consagre-se a si

⁶ Plotino se aproxima do estoicismo em seu pensamento.

mesma, não se ressinta das perdas, interprete positivamente até os fatos adversos. (SOBRE A TRANQUILIDADE DA ALMA, 14, 2)

Admitindo o fato de que a verdadeira beleza se encontra na alma – chamada virtude – e que é algo espiritual, como podemos percebê-la? Se o Belo não se encontra em algo físico, como faremos para reconhecê-lo? Para Plotino, “é necessário ver a alma daqueles que realizam as obras belas” (2012, p. 57), mas como ver o que não é sensível?

Segundo Sêneca, “mesmo que obscura, a virtude nunca fica oculta, mas manda sinais de si: todo aquele que for digno seguirá seus rastros” (2014, p. 202). O texto plotiniano nos guia no que tange a perceber a beleza da alma:

Porque é necessário que o olho se faça semelhante e parecido com o objeto visto, para poder contempla-lo. Jamais veria um olho o Sol, sem haver-se tornado semelhante ao Sol; nenhuma alma veria o belo sem ser bela. Que tudo se faça, pois, primeiro divino e belo, se se quer contemplar a Deus e ao belo. Que se vá primeiro remontando-se até a inteligência, e se saberá que nela todas as ideias são belas, e se confessará que ali está a beleza (a saber, as ideias: por elas, que são os produtos e a essência da inteligência, existem todas as belezas). (PLOTINO, 2012, p. 57)

Concluimos que, para perceber a beleza – pelo menos no contexto da Antiguidade Clássica e também em Plotino –, precisamos também tê-la em nós. Unicamente se nossa alma estiver tranquila e se em nós existir a virtude, poderemos perceber o belo que se encontra à nossa volta, seja no outro, seja na arte, na música ou na natureza.

A beleza não está condicionada a medidas, à simetria, ou à forma das cores e linhas. A beleza está para além do que vemos com os olhos físicos, ela deve ser percebida também com a alma e é na alma que ela reside. Uma alma virtuosa é a verdadeira beleza, pois uma bela alma não pode se inclinar para o mal, não pode comungar com os vícios e nem se prende às coisas terrenas. A alma bela deve, inclusive, se juntar a apenas aqueles que são semelhantes a si:

Nada, porém, pode deleitar a alma tanto quanto uma amizade leal e afetuosa. [...] Claro que escolheremos, quando possível, os que estiverem livres das paixões, pois os vícios serpeiam e se transferem para quem estiver mais próximo e são nocivos por contato” (SÊNECA, 2014, p. 207)

E o filósofo continua: “Em todas as coisas, é vicioso o que é excessivo” (SOBRE A TRANQUILIDADE DA ALMA, 9, 6); e a partir dessa leitura compreendemos que manter o equilíbrio da alma, contentando-se com o que é justo e não se entregar aos excessos é a chave para alcançar a bela alma e viver de maneira tranquila, abraçando a simplicidade, pois é nela que encontramos o bem: “No entanto, para a virtude não há perigo de que seja depreciada quando aproximada aos olhos e é preferível ser menosprezado por causa da simplicidade do que ser torturado por uma perpétua simulação” (SOBRE A TRANQUILIDADE DA ALMA, 17, 2).

Francis Bacon corrobora esse pensamento quando afirma: “Todavia, quando a beleza é o que deveria ser, [a saber, singela e agradável, ela] faz que os vícios embacem e as virtudes resplandeçam” (2015, p. 134). Quanto à simplicidade, muitos filósofos – não só do período Clássico – concordam que a beleza está nas coisas mais simples, pequenas, delicadas, que conseguem nos aprazer sem exagero, para alguns a beleza pode estar numa flor e para outros, como para os que analisamos neste ensaio, está na alma que consegue viver em equilíbrio.

Em *Ensaio*s, Francis Bacon faz a seguinte afirmação: “A virtude é como um brilhante, o qual é mais atraente quando é montado de maneira mais simples” (2015, p. 133).

Considerando que “a palavra *virtude*, que é equivalente em todas as línguas, implica aprovação, da mesma forma que *vício* implica censura”⁷, sabemos o que, segundo os estudos analisados no presente trabalho, precisamos fazer e o que devemos evitar para alcançar uma alma virtuosa e bela, pois só quem alcança esse equilíbrio na própria alma pode contemplar a beleza verdadeira e o bem supremo.

Referências bibliográficas

BACON, Francis. *Ensaio*s. Apresentação Raul Fiker; tradução, prefácio e notas de Edson Bini. 2. Ed. São Paulo: EDIPRO, 2015.

CÍCERO, Marco Túlio. *Textos Filosóficos*. Tradução do latim, introdução e notas de J. D. Segurado e Campos. Edição da Fundação Calouste Gulbekian. Lisboa, 2012.

⁷ HUME, 2004, p. 92.

HUME, David. *Do padrão do gosto*. In: *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Organização: Rodrigo Duarte. 2. Ed. rev. e ampl. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, Crisálida, 2012.

PLATÃO. *Diálogos III*: (socráticos): Fedro (ou do Belo); Eutífron (ou da religiosidade); Apologia de Sócrates; Cítron (ou do dever); Fédon (ou da alma) / Platão; [tradução, textos complementares e notas de Edson Bini]. Bauru, SP: EDIPRO, 2008.

PLOTINO. Sobre o belo (Enéada I, 6). In: *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Organização: Rodrigo Duarte. 2. Ed. rev. e ampl. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, Crisálida, 2012.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *Sobre a tranquilidade da alma*: Diálogos/Sêneca; tradução, introdução e notas de José Eduardo S. Lohner, 1ª edição. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

SCRUTON, Roger. *Beleza*. Tradução de Hugo Langone publicada de acordo com a Oxford University Press. Realizações Editora, São Paulo, 2013.

CONFLITOS HUMANOS EM TRÊS GERAÇÕES NA OBRA *BISA BIA BISA BEL*, DE ANA MARIA MACHADO

Angela Maria da Silva Elias¹

Aroldo José Abreu Pinto²

RESUMO: O presente artigo apresenta uma análise da obra *Bisa Bia Bisa Bel* (2002), de Ana Maria Machado. A autora aborda questões que serão interpretadas à luz do discurso e das ideologias que nos são dadas por meio das representações do narrador-personagem. Com isso, delineamos como recorte a justaposição de conflitos entre as gerações presente na narrativa para problematizar semelhanças e dessemelhanças. E, para isso, temos como arcabouço teórico, Mikhail Bakhtin (1993), Walter Benjamin (1994) e Antonio Cândido (1985), entre outros.


Palavras-chave: Literatura juvenil. Ana Maria Machado. *Bisa Bia, Bisa Bel*. Conflitos humanos.

A literatura, de modo geral, tem sido o foco de muitos estudiosos, meio de entretenimento e pesquisas. Neste horizonte, desponta a literatura infantil e juvenil, que obteve destaque no Brasil no século XX. Diante desse cenário, surge o ilustre escritor Monteiro Lobato, como apresenta Lajolo e Zilberman: “Na década de 20, destacam-se, dentre as criações de autores nacionais, quase que solitárias, as obras de Lobato.” (LAJOLO E ZILBERMAN, 1984, p. 46). Ele abre o caminho para o marcante movimento da literatura infantil e juvenil fundado num universo imaginário e incentiva novos autores a dar continuidade para esse tipo de criação literária. Na década de 1970, há um grande avanço nessas produções, devido ao apoio do governo, uma vez que neste período havia um índice elevado de analfabetismo no Brasil.

Nos anos 1980, muitas obras da literatura infantil e juvenil brasileira alcançaram destaque, como afirma Cademartori: “Vive-se, nesta década de 80, no Brasil, o boom da literatura infantil, manifestado através de uma venda sem precedentes de livros para crianças.” (CADEMARTORI, 1986, p. 11). Entre tantas obras, algumas se eternizaram na memória do público juvenil, adulto e até mesmo da terceira idade, como a Obra de Ana Maria Machado, *Bisa Bia Bisa Bel*.

¹ Mestranda em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/PPGEL e Professora da Rede Estadual de Ensino de Mato Grosso. E-mail: angellias@hotmail.com

² Orientador: Professor Dr. Aroldo José Abreu Pinto. E-mail: aroldoabreu@uol.com.br



A autora publicou mais de quarenta livros na década de 1980 e criou sua livraria especializada em literatura infantil. Em 1981, recebeu o Prêmio Casa de las Américas por *De olho nas penas* (1986) um mágico e pungente inventário da opressão do índio e do negro. Também coordenou oficina literária em vários países. Nos anos 1970, palestrou nos Estados Unidos sobre arte e censura, mas seu reconhecimento definitivo aconteceu no ano 2000 ao receber o Prêmio Hans Christian Andersen, considerado o Nobel da literatura Infantil e Juvenil, em Cartagena de Índias, na Colômbia. Recebeu várias homenagens através da obra *Bisa Bia Bisa Bel* (2002), como ela descreve:


Por causa de Bisa Bia, já tomei chá com avós em uma porção de colégios de cidades diferentes, já recebi receitas de biscoitos, ganhei bordados, vi exposições de fotos de família. Por causa de Neta Beta, ouvi músicas metaleiras do futuro, li jovens utopias sobre o mundo que ainda vem por aí, assisti a desfiles de moda intergaláctica. E da Califórnia a Paris, do México a Berlim, passando por todo o nosso interior, encontrei gente que sorriu ou chorou com Bel e que depois veio me dizer que ainda tem uma Bisa Bia morando no coração. (MACHADO, 2001, p.63).

A obra ganha destaque por estar muito acessível ao público infantil e juvenil, uma vez que esta fez parte da biblioteca das escolas públicas através do projeto “Literatura em Minha Casa”, pelo FNDE, e muitas crianças e jovens conheceram e se encantaram.

Ao analisar a amplitude desse fenômeno literário, como marca substancial, tomamos o confronto de três gerações, num diálogo em que se entrelaçam presente, passado e futuro. Observamos as marcas do narrador personagem, pois a narrativa enriquece quando a avó aparece como representante de geração e a bisneta contribuem para formação da identidade. Assim cada personagem apresenta seu tempo a partir de uma foto encontrada no cenário da obra, como ressalta a própria Ana Maria Machado: “Dentro do quarto de minha mãe tinha um armário, dentro do armário uma gaveta, dentro da gaveta uma caixa, dentro da caixa um envelope e dentro deste, um retrato.” (MACHADO, 2001, p. 7).

A narrativa é envolvente e nos leva a pensar nas palavras de Walter Benjamin:

Quanto maior a naturalidade com o que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua



própria experiência e mais irresistivelmente ela cederá à inclinação de recontá-la um dia. (BENJAMIM, 1994, p 203).

Diante da magnitude literária e a grandeza da obra, as personagens parecem inventar seu discurso, mas pela força de persuasão são os discursos que inventam a personagem. Como vemos num trecho da narrativa:

A gente ia conversando e olhando os retratos. De repente eu vi um que era a coisa mais fofa que você puder imaginar. Uma menininha linda de cabelo todo cacheado. Vestido claro cheio de fitas e rendas, segurando numa das mãos uma boneca de chapéu e na outra uma espécie de pneu de bicicleta soltinho.

– Ah mãe, me dá essa bonequinha...


- Não é boneca, minha filha, é um retrato da vovó Beatriz. (MACHADO, 2001, p. 9).

Nesse momento, a menina se depara com a memória de sua família e desperta o grande desejo de conhecer as raízes da sua origem. Diante das variadas possibilidades de leituras, observamos o que Anatol Rosenfeld afirma:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. (ROSENFELD, 2014, p. 48).

Na fantasia de Isabel, a partir do momento que ela passa a ouvir vozes de sua bisavó já morta, num tempo remoto, e de sua bisneta, num tempo porvir, surgem as divergências de ideias, pois a Bisa Bia possivelmente viveu no século XIX. Podemos inferir isso baseado nas palavras de Ana Maria Machado: “Quando escrevi *Bisa Bia, Bisa Bel*, só estava era com muita saudade de minhas avós.” (MACHADO, 2001, p. 63). Neta Beta, a dona da voz misteriosa, é outra possibilidade de vida projetada no futuro, provavelmente para o século XXI e, Izabel representante do século XX. Essa trança de gente, no ecoar de vozes, opina e critica, concorda e discorda, cada uma a seu modo, conforme o período em que vive na sociedade.

As personagens apresentam hábitos, costumes e valores de diferentes épocas, através de uma narrativa entrelaçada de vozes entre passado, presente e futuro que, para



Izabel, a narradora personagem, é uma tarefa importante a ser resolvida. Segundo Bakhtin (2005):

Encontrar a sua voz e orientá-la entre outras vozes, combiná-la com umas, contrapô-la a outras ou separar a sua voz da outra à qual se funde imperceptivelmente são as tarefas a serem resolvidas pelas personagens [...] Nesse coro a palavra é transmitida de boca em boca [...] mas numa polifonia de vozes em luta e interiormente cingidas. (BAKHTIN, 2005, p. 243-254).

Considerando que o narrador da obra se apresenta em primeira pessoa, exemplificamos essa polifonia de vozes no fragmento a seguir:


- Isso é verdade – disse Neta Beta. – Mas os nossos palpites são tão diferentes... Como é que ela vai saber quem tem razão?

Essa é uma coisa, por exemplo, em que Neta Beta tem toda razão. Impossível saber sempre qual o palpite melhor. Mesmo quando eu acho que minha bisneta é que está certa, às vezes meu coração ainda quer-porque-quer fazer as coisas que minha bisavó palpita, cutum-cutum-cutum, com ele... Mas também tem horas em que, apesar de saber que é tão mais fácil seguir os conselhos de Bisa Bia, e que nesse caso todos vão ficar contentes com meu bom comportamento de mocinha, tenho uma gana lá de dentro me empurrando para seguir Neta Beta, lutar com o mundo mesmo sabendo que ainda vão se passar muitas décadas até alguém me entender. (MACHADO, 2001, p. 53).

Os diferentes modos de pensar e agir das personagens leva-nos a compreender essa justaposição de conflitos. Vera Maria Tietzman Silva, em sua obra *Literatura Infanto-Juvenil* (1994), faz uma crítica em relação à obra em destaque de Ana Maria Machado e corrobora o seguinte:

O equilíbrio não lhe chega suavemente, porém, Bel confronta sua vontade tanto com a de Bisa Bia quanto a de Neta Beta. Do confronto com a primeira, conclui-se que, pelo menos no tocante à distribuição de papéis entre os sexos, o mundo evoluiu para uma atitude mais livre e menos preconceituosa em relação às mulheres; do confronto com a segunda, conclui-se que é julgamento apressado e pouco sensato descartar o passado sem critérios. (SILVA, 1994, p. 125).

Podemos dizer que esse “equilíbrio que não chega suavemente” faz-se necessário para a personagem Bel se autoconhecer e aos poucos ir construindo sua identidade. Por



isso chamamos justaposição de conflitos, pois as divergências de pensamentos e comportamentos estão lado a lado, construindo o tempo presente.

A partir dessas observações, naturalmente identificamos as semelhanças e diferenças entre um século e outro, como vemos a seguir: “Só depois que eu fiquei conhecendo melhor Bisa Bia é que soube da verdade: ela não gosta de ver menina usando calça comprida, shorts, todas essas roupas gostosas de brincar. Acha que isso é roupa de homem, já pensou?” (MACHADO, 2001, p.11).


Ao se deparar com essa memória, ela apresenta as diferenças ideológicas marcadas por concepções de diferentes épocas sobre o papel feminino no decorrer do tempo. Tempo este que, “Direta ou indiretamente, a experiência individual, externa e interna, bem como a experiência social ou cultural, interferem na concepção do tempo.” (NUNES, 1995, p.17).

Com uma linguagem poética, interessa-nos observar que a personagem, mesmo agindo a seu modo, aos poucos vai aprendendo com a bisavó, mesmo não concordando com seu ponto de vista, como o narrador nos apresenta:

Só que ela não queria entrar no bolso do short. Tentei com jeitinho, não consegui. Experimentei com força. Nada! Mas Bisa Bia é muito teimosa, aos poucos vou aprendendo. Entrar no bolso, ela não entrou. Mas como ela não gosta emburrou. Ficou dura. Eu acho que, com boa vontade eu era até capaz de conseguir andar e correr com uma bisavó dura no bolso de trás do short. Mas eu não ia conseguir era me divertir, sabendo que tinha uma menininha linda toda aborrecida, fazendo jeito de dura, só porque estava presa no meu bolso. (MACHADO, 2001, p. 18).

Ana Maria Machado resgata valores de um tempo passado, registrado na história, fazendo alusão à época da bisavó, e descobre a identidade de um tempo presente através da personagem Isabel, questionando os papéis sociais. No entanto, aparece uma personagem contemporânea, representada através de Neta Beta, entrelaçando o tempo e o espaço numa trança de gente. Nesse sentido, observamos que o elemento mais importante para a compreensão das personagens que se apresenta na narrativa pode ser tomado de Antonio Candido, vejamos:

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não




existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende dessa possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, 2014, p. 55).

A literatura tem suas magias e as palavras de Candido intercalada à narrativa de Ana Maria Machado traz à tona o aspecto da verossimilhança, Desse modo, podemos refletir conforme o pensamento de Sylvia Leser Mello, apresentado na obra *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino* (1998): “Fazer sentir com o outro e como o outro, partilhar um registro simbólico e imaginário é a magia da Literatura.” (MELLO, 1998, p. 12). No processo de construção da identidade, enquanto o narrador-personagem vai questionando, indagando, também vai tirando conclusões a respeito da sua identidade vejamos a seguir.

- Por que minha avó é Almeida e eu sou Miranda?
- Porque quando sua avó casou, ficou sendo Ferreira, e eu nasci sendo Ferreira. Mas quando casei, fiquei sendo Miranda, que é o sobrenome do seu pai.
- Mas eu quero ter o mesmo sobrenome de você, da vovó e da Bisa Bia.
- Não pode, filha, cada um de nós ficou com um sobrenome diferente. Mulher quando casa é assim.
- Meu pai, meu avô e meu bisavô, todos têm o mesmo sobrenome?
- Do lado dele, tem... Porque são homens.
- Eu não quero.
- Não quer o quê? Não quer casar?
- Não quero mudar meu sobrenome.
- Isso você resolve mais adiante com o seu marido.
Mas eu estava decidida mesmo:
- Não. Já resolvi. O nome é meu. Desde que nasci.
Meu marido nem me conhece não tem nada a ver com isso.
(MACHADO, 2001, p.47).

No percurso da narrativa, entrelaçada de vozes entre a bisavó e as bisnetas, que remete à memória da Bel, temos a mãe, que é a responsável por apresentar parte dos relatos da memória expressos na obra. Nessa perspectiva, compreendemos o pensamento de Henri Bergson (1999, p. 30), ao destacar que “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos




misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada.” (BERGSON, 1999, p. 30).

Bel caracteriza-se por sua personalidade autêntica e, quando confronta os costumes da época da bisavó e discorda dos pensamentos de Neta Beta, possivelmente desperta sua consciência nessa justaposição de conflitos. Esse diálogo se torna crescente, uma vez que há a necessidade do outro para que se crie sua própria identidade. Bakhtin (2003) corrobora para compreendermos essa transformação com a seguinte afirmação:

Eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com o auxílio do outro. Os atos mais importantes, que constituem a autoconsciência, são determinados pela relação com outra consciência (com o tu). A separação, o desligamento, o ensimesmamento como causa central da perda de si mesmo. Não se trata do que ocorre dentro, mas na fronteira entre a minha consciência e a consciência do outro, no limiar. Todo o interior não basta a si mesmo, está voltado para fora, dialogando, cada vivência interior está na fronteira, encontra-se com outra, e nesse encontro tenso está toda a sua essência. É o grau supremo da sociabilidade (não externa, não material, mas interna). (BAKHTIN, 2003, p. 341).

Embora a obra *Bisa Bia, Bisa Bel* classifica-se como literatura infanto-juvenil, ela é apreciada pelo público adulto e até mesmo da terceira idade. Essa obra abre vários caminhos e possibilidades de análises. Vera Tietzman afirma que “se quiséssemos definir *Bisa Bia, Bisa Bel*, de Ana Maria Machado, em poucas palavras, poderíamos dizer que é uma narrativa em profundidade.” (SILVA, 1994, p.113). Portanto, entre tantos “papos explicativos” (MACHADO, 2001, p. 30, grifo do autor), essa trajetória feminina dialoga entre um século e outro apresentando semelhanças e dessemelhanças no falar e no agir, permeando as experiências vividas. Neste contexto, destacamos a seguinte afirmação:

[...] atentando-se às vozes que, direta ou indiretamente, se fizeram ouvir, foi dada visibilidade a elementos textuais, sinalizadores da trajetória feminina de três gerações de mulheres. Esses seres, representados pelas personagens *Bisa Bia, Isabel e Neta Beta*, deixaram ecoar suas vozes que, em trança, ora concordando umas com as outras, ora se contrapondo, imprimiram na narrativa distintas formas de pensar sobre si mesmas e sobre o mundo em que vivem. (BERGAMI, 2015, p. 102).



A obra *Bisa Bia Bisa Bel*, mesmo sendo escrita na década de 1980, parece-nos atual, uma vez que os diálogos e questionamentos se cruzam em três tempos distintos e encontramos-nos na contemporaneidade inseridos neles. O leitor fica tão à vontade em contato com a obra que acaba envolvendo-o com as personagens, isso se justifica com um trecho da carta de Maria Lajolo para os leitores desta obra: “Num livro bem escrito como *Bisa Bia, Bisa Bel*, nos sentimos tão contagiados pela narrativa que parece que a história se passa com a gente. Ficamos íntimos das personagens.” (LAJOLO, 2001, p. 3).

Ao analisar o trajeto das três gerações representado pelo narrador personagem, destacando as diferentes épocas, hábitos e costumes são notórios que uma geração atual carrega resquícios de comportamentos, atitudes e culturas de uma geração anterior à medida que está disposta e acessível a manter, ao mesmo tempo, diálogos com a posterior, ou seja, no período de transição entre as gerações ocorrem divergências e influências entre elas, mas não um rompimento ou uma substituição repentina de uma pela outra.

Assim temos como foco principal o ecoar das vozes, o questionamento dos papéis sociais delineando a justaposição de conflitos a fim de destacar a construção da identidade da personagem Bel. Assim, concluímos com as palavras da narradora personagem: “Sabe? Vou lhe contar um segredo. Ninguém desconfia. É que Bisa Bia mora comigo. Ninguém sabe mesmo. Ninguém consegue ver. Sabe por quê? É que Bisa Bia mora comigo mesmo. Ela mora dentro de mim.” (MACHADO, 2001, p. 5).

Referências

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. Coleção Biblioteca universal. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 1994-221.

BERGAMI, Lucinei Maria. *O Trançar de Uma Trajetória: o feminino em Bisa Bia, Bisa Bel*, de Ana Maria Machado. 2015.109 f. Dissertação, mestrado em Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, 2015.



BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o Espírito*. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CADEMARTORI, Lígia. *O que é Literatura Infantil*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

CANDIDO, Antonio. *A personagem do romance*. In: CANDIDO, Antonio. *et al. A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 1994.

MACHADO, Ana Maria. *Bisa Bia, Bisa Bel*. Ilustrações de Regina Yolanda. Coordenação editorial Maristela Petrilli de Almeida Leite, Pascoal Soto. *Literatura em minha casa*; v. 3. 3. Ed. São Paulo: Moderna, 2001.

MELLO, Sylvia Leser de. Prefácio. In.: XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 1998.

NUNES, Benedito. *O tempo na Narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

ROSENFELD, Anatol. *Literatura e personagem*. In: CANDIDO, Antonio. *et al. A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Literatura infanto-juvenil; seis autores, seis estudos*. Goiânia: Editora da UFG, 1994.

LITERATURA INFANTIL E JUVENIL: LYGIA BOJUNGA E O DIÁLOGO COM O LEITOR

Ediliane Gonçalves¹

Resumo: Interessa-nos, nesse texto, abordar a obra *Nós três* (2005) de Lygia Bojunga pontuando um enredo que coloca o leitor em contato com a morte, com o crime passional e com a separação. Contudo, faz com que esse encontre na fantasia uma forma de absorver os fatos. Para Umberto Eco (2002), o texto é um “mecanismo preguiçoso”, ou seja, sua eficiência está vinculada ao trabalho do leitor e à valorização que sua leitura imprime à obra literária. Dessa forma, a interpretação literária passa pela capacidade que o destinatário possui de fazer inferências na obra, bem como, colocá-la em funcionamento como resultante de uma leitura da sociedade a qual pertence.

Palavras-chave: Leitura; Leitor; Interpretação, Literatura.


Abstract: In this text, we are interested in discussing *Nós três* by Lygia Bojunga, pointing out a plot that puts the reader in contact with death, with crime of passion and with separation. However, it makes him find in fantasy a way to absorb the facts. To Umberto Eco (2002), the text is a "lazy mechanism", that is, its efficiency is linked to the work of the reader and the value that his reading impresses on the literary work. In this way, literary interpretation passes through the recipient's ability to make inferences in the literature text, as well as putting it into operation as a result of a reading of the society to which it belongs.

Key words: Reading; Reader; Interpretation, Literature.

Ler é uma prática criativa e crítica, é exercício poético e político, é experiência estética e ética. Por isso a leitura é guardiã das possibilidades de transformação do homem e do mundo. (GREGORIN FILHO, 2012)

A literatura bojungiiana privilegia o contato com o leitor e guarda, como ensina a epígrafe, as possibilidades de transformação do homem e do mundo, para isso desmistifica fronteiras que se voltam apenas para o adjetivo infantil ou juvenil e subtraem da literatura seu valor estético. Para Umberto Eco (2002), “à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar”. (p. 37). Nesse funcionamento, o conhecimento leitor-mundo-obra se juntam e se constroem para interpretar a leitura literária livre de vínculos pedagogizantes que limitam o leitor de qualquer idade.

¹ Doutoranda em Estudos Literários. PPGEL UNEMAT. Sob orientação do Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto. dilly200527@gmail.com




Nós três (2005) conta a história de Rafaela que está de férias e vai ficar um período na casa de Mariana, uma escultora que escolheu a calma de uma vila de pescadores para desenvolver sua arte. Nesse lugar calmo, chega Davi, um homem de vida errante, que não se deixa criar raízes. Surge uma amizade que se transforma em paixão para Mariana e Davi, no entanto, a possessividade de Mariana e o desarraigamento de Davi vão culminar no crime presenciado por Rafaela. Toda angústia vivida pela protagonista vão levá-la a um momento em que realidade e fantasia se coadunam para trabalhar os sentimentos da garota.

Marcel Proust (2016) nos fala que a leitura é iniciadora, possui chaves mágicas que consegue penetrar no íntimo de cada um, dessa maneira, é que Lygia Bojunga toca diretamente seu leitor não fazendo distinção de temáticas, pois sua literatura transcende a adjetivação que lhe foi convencionalizada para falar a qualquer leitor. O narrador inicia a obra: “Olhando assim lá pra longe, parece que o sol vai entrar no mar; mais um pouco a tarde acaba. [...] Se não é a onda pequena batendo na praia, a gente até pensa que a vida parou”. (BOJUNGA, 2005, p. 7). A calma de fim de tarde é o protocolo de abertura da obra e prepara o movimento convulso que seguirá o desenrolar da narrativa. Nesse sentido, vemos que a leitura torna-se “como um mel preparado pelos outros e que precisamos apenas dar-nos ao trabalho de alcançar nas estantes das bibliotecas e depois degustar passivamente num perfeito repouso do corpo e da mente”. (PROUST, 2016, p. 36). Encontramos eco dessa leitura proustiana na fortuna literária de Lygia Bojunga e, mais de perto, em **Nós três**, pois a obra oferece oportunidade para que o leitor encontre saída para seus conflitos junto com a personagem.

A leitura está relacionada com a identificação existente entre leitor-texto destituindo o controle que talvez pudesse estar com o livro ou com o autor. O leitor tem liberdade para compreender o livro, mas primeiramente compreender a ele mesmo através do livro, “aliás, ele não pode compreender um livro se não se compreende ele próprio graças a esse livro”. (COMPAGNON, 2010, p. 142). Assim, entendemos que é necessário a cumplicidade narrativa entre autor e leitor diante de uma obra para que a leitura aconteça. É na busca de si mesmo que a leitura é construída pelo leitor livre para se conhecer através da obra de arte.

Em **Nós três** há, aquilo que podemos chamar de elemento mágico no enredo que conduzirá a narrativa até o final. Rafaela caminha pela praia à procura de algo bonito que




possa oferecer à Mariana, de repente: “o olho vê de longe a Flor Azul. De olho na Flor Azul, a Rafaela vai indo e vai indo”. (BOJUNGA, 2005, p. 8). A calma inicial é quebrada pela presença desse elemento “flor azul” que carregava dentro dela o Amor, mas a Morte gostava dessa flor e, quando passava com seu cavalo, tinha o cuidado de não pisá-la. A junção desses dois elementos, no momento inicial da obra já apontam para o entrelaçamento da vida e da morte no romance.

Para Calvino (1990) “em torno do objeto mágico forma-se como que um campo de forças [...]. Podemos dizer que o objeto mágico é um signo reconhecível que torna explícita a correlação entre os personagens ou entre os acontecimentos”. (p. 46). Nesse sentido, o ambiente calmo apresentado no início da obra, ganha movimento e a “flor azul” que Rafaela ofereceu a Davi (e não mais à Mariana) continuará com ele até o fundo do mar, sua habitação derradeira. Ainda, segundo Calvino, a presença do objeto mágico compõe uma rede invisível de relações que se estabelecem em torno dele. O leitor acompanha e, em **Nós três**, é conduzido a construir os significados deixados em aberto para que ele complete a obra sondando as conexões que se constroem em torno da flor azul.

A leitura não é um ato inocente, o leitor se aproxima dela com suas normas e valores. A experiência de leitura, norteada por esses valores, é também modificada, pois toma como base leituras anteriores já efetuadas. “Os acontecimentos imprevistos que encontramos no decorrer de nossa leitura obrigam-nos a reformular nossas expectativas”. (COMPAGNON, 2010, p. 146). Sendo assim, a leitura não tem uma direção única: ao mesmo tempo que ela avança, também está em constante retrocesso ao passado considerando as experiências vividas para que sejam, ressignificadas e reformuladas conforme a leitura atual.

Isso acontece quando Rafaela encontra a “flor azul”, a garota se lembra que na praia tinha um pescador com “olho que já não enxerga, o cabelo era todo branco, a mão ia apalpando e consertando a rede” (BOJUNGA, 2005, p. 8). O velho pescador cego assemelha-se a Tirésias, o adivinho mitológico grego, a fazer profecias, pois ao colher a “flor azul” a menina se recorda da história que o velho pescador contou enquanto consertava redes. “No coqueiral tinha uma folhagem rasteira que dava uma flor azul [...] era grande e bonita: guardava lá dentro dela o Amor [...] a Morte adorava essa flor”. (BOJUNGA, 2005, p. 9). Com essas lembranças, Rafaela se vê em meio a uma grande



ventania, quando tudo passa, a flor continua intacta e ao colhê-la encontra Davi que, mais tarde, será presenteado com a “flor azul” colhida pela menina. No momento em que o diálogo inicia, o leitor vê emaranhados os caminhos das personagens.

Proust fala sobre o prazer que encontrava em suas leituras, na sala de jantar, depois de voltar de um passeio no parque, o almoço ainda tardaria; só tinha a companhia da cozinheira (que não era muito barulhenta), do pêndulo e do fogo que falavam sem exigir respostas. A leitura foi sua grande aventura e é cheio de prazer que seu relato é disposto, num momento de intimidade, descoberta e paixão.


Algumas vezes, em casa, na cama, muito depois do jantar, as últimas horas da noite abrigavam minha leitura, mas isso somente nos dias em que eu havia chegado aos últimos capítulos de um livro, em que não havia muito mais a ser lido para chegar ao fim. (PROUST, 2016, p. 19).

O leitor atento, zeloso pelo seu ofício se entrega à leitura e se deixa ser levado por ela para desvendar caminhos novos, o que vemos na citação acima é o absorver da leitura que abriga seu leitor dentro da noite alta, transgride as normas para se entregar à ficção. A leitura literária não acontece da mesma forma que outras leituras.

Para dialogar com esse leitor da contemporaneidade, a literatura brasileira voltada para crianças e jovens apresenta um novo tipo de narrador: mais consciente, atento às questões sociais, à diversidade e identidade do povo brasileiro questionando as instituições. Nesse contexto é que encontramos a literatura bojunguiana, feita como proposta a ser debatida, como caminho a ser percorrido pelo leitor. Além das mazelas sociais que estampam as páginas da sua obra, vemos um ser humano conflituoso que se constrói na tensão narrativa.

Os bichos tem papel relevante na obra de Lygia Bojunga Nunes. Três de seus livros – **Os colegas**, **Angélica** e o **Sofá estampado** – tem apenas bichos como personagens. Em dois outros – **A bolsa amarela** e **A Casa da madrinha** – eles contracenam com seres humanos e tem papel fundamental na trama. (SANDRONI, 2011, p. 159).

A interação fabular criada com a presença dos “bichos” contracenando com as pessoas leveda o enredo propiciando que algumas ações brutais sofridas pela personagem “bicho” seja assimilado sem chocar o leitor ou torne o fazer literário algo utilitário. Acrescentamos, à fala de Sandroni, que mesmo quando o papel do “bicho” é secundário, nas obras de Lygia Bojunga, sua presença é fundamental. Em **Nós três**, Rafaela viaja ao



fundo do mar para conversar com o Cação-Anjo que arrancou o braço de Davi quando ele era marinheiro.

- Mas, hein? porque que você achou que eu era feio? [...] – Você arrancou um pedaço do Davi... – Foi pra poder guardar a mão dele aqui. – Guardar? pra que? – Pra salvar um pedaço dele, a mão que a gente guardou, ela nunca vai poder matar. (BOJUNGA, 2005, p. 111).

A conversa entre a protagonista de **Nós três** e o peixe que era anjo também, aconteceu em meio ao medo e ao sono que envolviam a garota diante da confusão que a cena do assassinato lhe causou. A viagem nas profundezas do mar para reencontrar Davi, assegura também, o castigo de Mariana. O Cação-Anjo decide que escultora vai repetir continuamente o trabalho que ela estava fazendo: um sol que representava o cabelo de Davi sendo esculpido na pedra.

A literatura que humaniza traz sempre algo de mágico, trabalha com a emoção, com as paixões humanas. Isso não significa o prazer fácil, as alegrias e soluções banais e rápidas. Significa um mergulho na complexidade dessas paixões, revelando a ambivalência dos sentimentos humanos. (GREGORIN FILHO, 2012 p. 24).

A ambivalência dos sentimentos do homem ganha correspondência em Mariana que ama, mas também mata. Numa linguagem simples, com marcas de oralidade a obra se oferece ao leitor num caminho envolvente finalizando com um enredo aberto e acessível àquele que a lê. Ainda oferece um encontro singular no “Pra você que me lê”, espaço criado pela autora, nas obras publicadas pela Casa Lygia Bojunga, para uma conversa mais próxima de seu leitor.

Em **Nós três** o “Pra você que me lê”, aparece como posfácio e traz a autora conversando com seu leitor sobre a presença da morte na obra. Segundo ela: “é sombria o bastante para não deixar uma brecha - por pequenininha que seja – ao consolo e à esperança”. (BOJUNGA, 2005, p. 138). Diante disso, essa obra e **O abraço** (2014) foram intitulados de “par sombrio”, pela própria autora, que diz pensar neles dessa forma. Nesse sentido, a ilustração também corrobora para construir o aspecto “sombrio” das obras tarjando-as de preto.

Tendo já escrito, encenado, ficcionalizado sua relação com o livro e com a própria escrita, é sobretudo com a criação de um espaço movente de diálogo com o leitor, nomeado “Pra você que me lê” (que ora funciona como prefácio, ora posfácio, ora “intrafácio”), que Lygia Bojunga irá instaurar um delicado e subversivo jogo de


construção/desconstrução do livro. (ANDRADE, 2013, p. 116 *In*: GAMA-KHALIL, ANDRADE Org.).

Na seção “Pra você que me lê”, Lygia Bojunga tem contato direto com seu leitor, aproximando-o da construção da obra, como se fosse uma conversa particular, um “ainda em tempo” para falar de detalhes do enredo ou da construção da obra. Contudo, sabemos que é ficção e vemos efetivada a presença do leitor-modelo, preconizado por Umberto Eco, dessa forma, também o leitor encontra o autor-modelo proposto pela obra, não só nesse momento da escrita, mas no romance como um todo.

Para Umberto Eco, o leitor-modelo é diferente do leitor comum e empírico ao ler um texto. Cada um lê de maneira singular sem uma predeterminação de como sua leitura deve proceder. O leitor-modelo seria o leitor ideal previsto pela obra para se emocionar conforme a criação literária “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar”. (ECO, 1994, p. 15). Assim é pertinente pensar que todo texto pode ser lido por qualquer leitor independente de sua formação, pois na intimidade leitor-obra é possível alcançar o lugar de leitor-modelo que é quando o leitor coloca o texto para funcionar em acordo com a proposta expressa pelo autor-modelo que, também, se move dentro da narrativa.

Lygia Bojunga também se faz leitora de suas obras, depois de publicar vinte livros, sempre questionada sobre o qual mais gostava, a escritora trouxe o **Dos vinte 1** (2007), para escolher não uma obra, mas trechos que lhe provocam em sua escrita, pois não considera nem um livro seu suficientemente bom. Em **Dos vinte1**, o espaço “Pra você que me lê” aparece como prefácio. A autora relata: “eu me entregava a uma tarefa que não tinha nada a ver com as anteriores: a procura subjetiva, por preferências e satisfações no meu texto. A tarefa resultou num exercício curioso”. (BOJUNGA, 2007, p. 12). Nesse “novo trabalho” da ficcionista, o trecho escolhido, da obra **Nós três**, privilegia a presença da morte. Desde o momento em que Rafaela é acordada com o grito de Mariana, demora despertar, vivencia o momento, se aproxima de Davi, frio, sem responder enquanto que Mariana parecia enlouquecida, torpe. A menina se tranca em si mesma, Davi é enrolado em uma lona, levado para o barco e Mariana parte com ele para o mar. Depois de muito tempo, quando a noite já findava Mariana volta e relata:

A mão ficou outra vez desesperada, fechou o olho de Davi, fechou a lona, foi puxando-empurrando, puxando, não precisou empurrar mais: o Davi escorregou pro mar. A mão então se abriu, e a lona foi embora também. De volta, só uns respingos. (BOJUNGA, 2007, p. 12).



Percebemos, a partir desse excerto, o porquê do “par sombrio”. A morte é personagem que percorre a narrativa com a mesma força que a vida nela se apresenta. A proximidade bojunguiana com o leitor é quase palpável, pois o conduz, por meio da intriga romanesca, sem eufemismos, sem moralização, sem ser a voz do adulto que ensina. O olhar que conduz todo enredo é o olhar de Rafaela, que não narra em primeira pessoa, mas tem o narrador próximo a ela e, é seu ponto de vista que é contado ao leitor. Nesse sentido, Lygia Bojunga acrescenta à literatura contemporânea e desfaz as fronteiras classificatórias para a literatura.


Contudo, se dispomos de um leitor-modelo é porque há, também um autor-modelo que o trouxe à existência, esse autor é constituinte da criação literária de cada artista. Nas palavras de Eco, assim se manifesta:

o autor-modelo é uma voz que nos fala afetosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer ao seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo. (ECO, 1994, p. 21).

Sendo assim, ser um leitor-modelo é uma decisão de quem lê quando se entrega a afeição e ao poder do autor-modelo que a obra apresenta. Deixa-se conduzir pela mão segura que aponta os passos e a estratégia de leitura a ser atingida. Nessa direção, encontra-se a “trindade narrativa”, entendida por Eco, como a presença do autor-modelo, o narrador e o leitor. Tudo isso desencadeia o processo de leitura que é o responsável pela criação do autor-modelo e do leitor-modelo tornando-os evidentes.

A arte literária tem sua projeção no fazer humano, de maneira que o que ela faz é iluminar o próprio mundo que o leitor conhece. Oferece, com isso, uma nova forma interpretativa. A reconfiguração da realidade fala também da capacidade de compreensão, “posto que, ao verbalizá-la, cria um espaço específico no qual se constroem e negociam os valores e o sistema estético de cultura.” (COLOMER, 2007, p. 27). O que presumimos, com isso, é que a literatura contribui de maneira importante no processo educacional. Alcança, também, o leitor literário, nos fazendo pensar, em que consiste sua competência.

Para Sartre (1999) aquele que escreve lança um apelo ao leitor para que ele traga à existência a obra literária por meio da leitura. “A leitura é um pacto de generosidade entre o autor e o leitor; cada um confia no outro, conta com o outro, exige do outro tanto quanto



exige de si mesmo”. (p. 46). Dessa forma, é estabelecida a dialética da relação entre quem lê e quem escreve cada um exigindo do outro sempre mais numa relação em constante processo e pronta a ser modificada/acrescentada diante de novas experiências.

Quando pensamos no leitor, conforme propõe Eco, fica claro que na construção do mundo e das personagens ficcionais insere-se o espaço do leitor, pois “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte do seu trabalho”. (ECO, 1994, p. 09). Isso obriga o leitor a fazer uma opção ao contemplar o tecido narrativo, nesse sentido, ele conceitua leitor-modelo e autor-modelo que nos permite pensar com maior ênfase que o papel do leitor vem proposto por um autor que se adere ao texto e não se trata do autor real.

Sendo assim, o mundo ficcional, é a oportunidade de nos encontrarmos em um espaço que se assemelha ao nosso. Através do princípio da confiança aceitamos a verdade ali expressa como algo indiscutível e nos consolamos com o enredo/desfecho que a narrativa oferece. Nesse sentido, o leitor assimila o encontro de Rafaela com Davi (após sua morte) no fundo do mar, ela devolve-lhe o braço anteriormente arrancado por um caçador (quando Davi era pescador). Nesse encontro, ela desmistifica o conflito da morte escondendo a faca usada no crime: simbolicamente a morte foi vencida.

Para o estudo literário é fundamental se afastar de uma concepção previamente calculada e imposta. “Para a literatura infantil, isso significará liberdade para estudá-la, e uma abordagem intelectual clara que tornará seus estudos relevantes a seus leitores – além de uma exclusividade, que a tornaria aceitável”. (HUNT, 2010, p. 89/90). No caminho da liberdade, o estudo literário ganha relevância e ajusta seus pressupostos, além de olhar para o lugar do leitor.

Com maior acesso aos livros e liberdade de escolha, a literatura ganha. A limitação imposta pela escola vai cedendo pouco a pouco, embora em tantos países, nem o professor assuma uma postura de leitor. Ainda assim, as escolhas literárias nem sempre aliam-se à qualidade, pois o mercado editorial se volta para o capital. O comércio livresco pasteuriza informações para tornar o livro mais em número do que em qualidade.

A formação de um leitor literário significa a formação de um leitor que saiba escolher suas leituras, que aprecie construções e significações verbais de cunho artístico, que faça disso parte de seus fazeres e prazeres. Esse leitor tem que saber usar estratégias de leitura adequadas aos textos literários, aceitando o pacto ficcional proposto, com reconhecimento de marcas linguísticas de subjetividade,



intertextualidade. (*In*: GAMA-KHALIL, ANDRADE Org. 2003, p. 20).

A escrita de Lygia Bojunga é marcada pela denúncia do abandono, do abuso sexual, dos conflitos pessoais impostos às crianças e tantas outras mazelas que atacam a sociedade profundamente. Mesmo que o espaço de ação se amplie para a personagem, a viagem mais profunda é para dentro de si mesmo, em um momento em que a instabilidade é a única certeza que move o homem.


A fragmentação do discurso, a diversidade de pontos de vista dentro do mesmo texto, a superposição de cenas, o livre exercício da linguagem, a completa autonomia do texto, do discurso, em relação à apresentação de um conteúdo [...]. Consciente de seus procedimentos formais, essa literatura exige um novo leitor que descruze os braços e participe atentamente do jogo, um leitor perspicaz, que reconheça elementos ou narrativas do passado no presente, considerando seu acervo imaginário. (GREGORIN FILHO, 2012 p. 22).

Muitos autores tem se destacado ao dar voz ao jovem diante de seu papel na vida diária, entre eles Lygia Bojunga, com uma escrita contundente, sem eufemismos e sem mistificar conflitos ou classes sociais. As obras estão aí para serem apreciadas e vivenciadas não de forma impositiva ou formativa, mas como proposta de diálogo em um fazer literário e artístico que se completa com o leitor.

A literatura de recepção juvenil traz um discurso que dialoga com outras manifestações textuais no conflito de vozes dessa sociedade, ou seja, ela não é um veículo à parte da sociedade, também está carregada de valores ideológicos e de conflitos sociais. (GREGORIN FILHO, 2011, p. 31).

No diálogo desempenhado pela literatura de recepção infantil e juvenil, está uma sociedade que se efetiva conflituosamente e leva essa tensão para a escrita alcançando o leitor. A obra literária possui um papel ideológico independente que pode estar em consonância ou não com o horizonte de expectativas do leitor. O certo é que as mudanças e inovações na literárias, tanto na escrita como na crítica, a tornaram mais distante daquele mundo róseo que se oferecia à criança e ao jovem.

A escrita literária usa seus meios para criar o seu leitor quando diminui a velocidade de sua narrativa ou a prolonga impondo/propondo um ritmo adequado, segundo o autor, para nortear seu texto. Essa artimanha do autor em relação à velocidade que ele deseja



imprimir à sua escrita – Bojunga, tantas vezes, faz. Nesse jogo, deseja prender o leitor. A função narrativa é consoladora. O princípio da confiança é tão importante quanto a verdade, é o que a ficção oferece, a sua verdade é indiscutível.

Todo discurso é emitido para um interlocutor, para um ouvinte ao qual se deseja passar uma mensagem. Toda “operação verbal” pressupõe alguém com o qual se comunica. A oralidade, na escrita é um apelo ao ouvinte, quando Bojunga lança mão desta estratégia, ela deseja trazer o leitor mais pra perto de si. Na literatura contemporânea essa proximidade permite a expansão do narrador que, por sua vez, fala de igual pra igual com o leitor.

Na literatura contemporânea, os finais abertos das obras são muito mais constantes e falam diretamente ao leitor. O curioso é que, à medida em que as obras são direcionadas a leitores mais velhos (entenda-se o leitor a partir dos dez anos, ou, leitores fluentes) o viver sozinho ganha ênfase nos protagonistas da história, a vida familiar é suprimida e o espaço ampliado, afasta-se da casa e busca-se lugares abertos. Esse aspecto da contemporaneidade está presente na obra em estudo, pois todo enfrentamento vivido por Rafaela se fez longe de casa e da tutela dos pais. Na literatura infantil ou juvenil essa premissa vem falar da maturidade alcançada pelo leitor através do caminho vivido pela personagem.

O século XXI traz, na literatura, muitas vozes que se encontram e tecem na trama textual uma sociedade pulverizada em muitos fragmentos. A competência do autor não é a mesma encontrada no leitor, isso permite que a riqueza interpretativa possa ser abrangente ou restrita independente do aval do autor. Nesse sentido, Eco (2002) salienta: “prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente “esperar” que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la”. (p. 40). Está claro no fragmento acima que o fazer literário é labor ao qual o escritor se entrega, é elaboração de todo um espaço de vida que o enredo guarda, pois o mover do escritor o encaminha para encontrar o leitor.

Sendo assim, vemos em **Nós três** a criação desse leitor que não requer amenidades, nem deseja ser poupado dessa ou daquela temática. O leitor-modelo construído pela obra, olha para os sentimentos humanos e os experimenta através de suas personagens a fim de elaborá-los, pois a literatura contemporânea tem se ocupado desse homem conflituoso e fragmentado que é contraditório em suas ações. Nesse sentido, o autor-modelo, presente

na obra busca, na confluência com o leitor a ampliação de significados que, segundo observamos, acontece na obra em estudo.

Referências bibliográficas

BOJUNGA, Lygia. *Nós três*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. Barueri, SP: Manole, 2010.

GAMA-KHALIL, ANDRADE, Marisa Martins e Paulo Fonseca (Org.). *As literaturas infantil e juvenil... ainda uma vez*. Uberlândia: GpEA: CAPES, 2013.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura Juvenil: adolescência, cultura e formação de leitores*. São Paulo: Editora: Melhoramentos, 2011.

_____. (Org.). *Literatura infantil em gêneros*. São Paulo: Editora Mundo Mirim, 2012.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução: Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____ e ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. Versão digital. São Paulo: Ática, 2007.

PAPES, Cleide da Costa e Silva. *A vivência e a invenção na palavra literária*. São Paulo: editora Humanitas, 2008.

PERROTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone 1986.


_____. *Confinamento cultural, infância e leitura*. São Paulo: Summus, 1990.

PROUST, Marcel. *Sobre a leitura* (seguido do depoimento de Céleste Albaret a Sonia Nolasco-Ferreira). Trad. De Julia Rosa Simões. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016.

RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1988.

SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SOUZA, Malu Zoega de. *Literatura juvenil em questão – aventura e desventura de heróis menores*. São Paulo: Cortez, 2003.



ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o ensino da literatura* – 2ª ed. – São Paulo: Contexto, 1991.

_____ e MAGALHÃES Ligia Cademartori. *Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1987.

ORALIDADE E EMOÇÃO NA LITERATURA INFANTIL DE CLARICE LISPECTOR

Fernanda Roberta Rodrigues Queiroz (UFJF)¹
Nícea Helena de Almeida Nogueira (UFJF)²

Resumo: Por meio da oralidade, as crianças podem criar imagens e cenas subjetivas, passando a ter maior autonomia em suas criações. Este estudo tem como objetivo investigar o diálogo direto entre a história contada e a criança, onde há uma libertação da palavra. As histórias infantis de Clarice Lispector despertam a possibilidade de resgatar o poder da oralidade por meio do seu jeito de contar histórias. Clarice dialoga com os leitores enquanto rompe com os clássicos infantis que silenciam o dizer de muitas crianças. Estas interagem com a história e podemos observá-las usando a voz e a criatividade enquanto dialogam com o texto. Assim, as histórias tomam novos rumos contribuindo para a formação crítica de crianças e até de adultos.

Palavras-chave: Oralidade; Literatura Infantil; Clarice Lispector.

Para que as crianças se tornem bons falantes é preciso criar nelas o hábito da leitura. A criança que lê se torna um adulto com ideias e argumentações, interpretando melhor qualquer tipo de texto e com vocabulário mais expandido. Segundo Cecília Meireles, na infância, não se pode começar a ensinar com gramática e retórica. As narrativas orais são valorizadas desde a antiguidade até os dias de hoje. Dessa forma, mitos, fábulas, lendas, poesia, teatro, festas populares, jogos e representações diversas ocuparam, no passado, o lugar que hoje é concedido ao livro infantil: “[...] quase se lamenta menos a criança de outrora, sem leituras especializadas, que as de hoje, sem os contadores de histórias” (MEIRELES, 1984, p. 55).

Os contadores de histórias precisam estar preparados para transmitir o movimento que o conto exige por meio da oralidade. Contar histórias não é só ler, e, sim, transmitir toda a magia do conto. O contador deve conferir autoridade na entonação de voz, no canto, na poética, deve ter uma relação estreita com a história, conhecê-la bem e interiorizá-la. Os gestos são um fator essencial da comunicação oral, pois a oralidade não é estática e nem conservadora, ela é livre. Na verdade, o narrador, após liberar a sua imaginação, inova, recria e cativa o público que é presente e visível. Ele brinca com a história, apropria-se dela por algumas horas, diverte-se junto com o seu ouvinte, envolve-se, encanta-se e transmite esse encanto para a sua plateia.

¹ Graduada em Pedagogia (CES/JF), Especialista em Neuropsicologia Clínica e Educacional (CES/JF), Mestre em Letras: Literatura Brasileira (CES/JF), Doutoranda em Letras: Estudos Literários (UFJF). Contato: feferqueiroz@gmail.com.

² Graduada em Letras (UEM), Mestre e Doutora em Letras: Teoria da Literatura (UNESP), Professora Adjunta da UFJF. Contato: nicea.nogueira@ufjf.edu.br.

Atualmente a figura do narrador oral está se esmaecendo, “a arte de narrar está definhando, porque a sabedoria, o lado épico da verdade, está em extinção” (BENJAMIN, 1994, p. 200-201). Isso é uma grande perda para a literatura. Sabemos que, nas sociedades primitivas, os contadores de história eram muito respeitados. Por meio desses contos, surgiram várias fábulas e lendas que são conhecidos até hoje. Tais contos, conhecidos como “contos da velha”, “contos das avós” e “contos das fiandeiras”, fazem parte das lutas das mulheres para expressarem sua opinião na sociedade patriarcal. Muitos contos primitivos de fadas foram criados pelas fiandeiras para passarem o tempo enquanto trabalhavam em suas rocas de fiar.

O contar favorece o desenvolvimento emocional, na opinião de Bettelheim: “O conto de fada deveria ser contado em vez de lido” (1980, p. 185). Nelly Novaes Coelho (2000, p. 17) deixa claro o papel da escola quando afirma que, atualmente, esse espaço deve ser ao mesmo tempo libertário e orientador “para permitir o ser em formação chegar ao seu autoconhecimento e a ter acesso ao mundo da cultura que caracteriza a sociedade que ele pertence”.

A literatura infantil sempre teve como objetivo a formação moral, crítica, ideológica e educativa, mas quando falamos em oralidade nas histórias infantis, é impossível não falar em Clarice Lispector com a sua literatura infantil contada de forma direta, com uma linguagem oral única, onde as crianças dialogam e participam das histórias. Clarice tem uma forma de escrever histórias incluindo os leitores, quando percebemos estamos fazendo parte da história. É como se ela estivesse sentada à nossa frente contando de uma forma muito íntima sobre tudo o que está acontecendo.

Clarice rompe com os clássicos infantis, pois as suas histórias acontecem ali, na hora que você está lendo e não em um reino muito distante. Ninguém acaba feliz para sempre. Ela sempre deixa algo no ar, ou seja, uma pergunta ou algo que te faz pensar: o que será que aconteceu depois? Quem dá esse fim é o leitor. Ela passa algo de real e, ao mesmo, tempo trabalha com o imaginário, mexe até com os leitores adultos.

Com uma pequena obra direcionada ao público infantil, Clarice Lispector lançou quatro livros: *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1969), *A vida íntima de Laura* (1974) e *Quase de verdade* (1978). A autora acrescenta à literatura infantil importante espaço de imaginação, criação, reflexão e deleite, além do trabalho estético da obra. Conseguiu recriar a partir da própria realidade, quando a pedido dos filhos, escreveu fatos baseados em sua vida, que estão nos dois livros *A mulher que matou os peixes* e *O mistério do coelho pensante*. Talvez, por isso, essas

obras conseguem convencer o leitor menos experiente de que são reais, pois, por meio da forma que elas são contadas e o leitor é capaz de imaginar junto com a autora.

São histórias que pela sua criatividade e oralidade conseguem despertar as fantasias infantis. Vemos surgir, em suas narrativas, jogos de linguagem, mistérios a serem solucionados e, junto com esses mistérios, bruxas, lendas e animais também sugerem uma reflexão sobre o real. Isso enriquece o leitor que só ganha em criatividade e prazer de leitura. Clarice torna-se criança e nos deixa livre para interagir com ela.

Para Dinis, “a proposta de Clarice neste universo é tornar-se criança, é procurar escrever com os sentidos, alertas e puros, rompendo com a domesticação do olhar que civilizou o adulto” (2000, p. 153). A autora rompe com os clichês linguísticos, sociais e morais.

Nas obras de Clarice, os animais gozam de vida própria e possuem uma liberdade incondicional. A ruptura que faz com os clássicos infantis pode ser observada quando esses clássicos se iniciam “em um reino muito distante”. A autora nos traz esse início de uma forma direta e começa suas histórias declarando assim:

[...] era uma vez... era uma vez: eu! Mas aposto que vocês não sabem quem eu sou. (LISPECTOR, 1978, p. 2).
Vou logo explicando o que quer dizer vida íntima...” (LISPECTOR, 1974, p. 1).
Pois olhe, Paulo, você não pode imaginar o que aconteceu com aquele coelho. (LISPECTOR, 1967, p. 2).
Essa mulher que matou os peixes, infelizmente sou eu. (LISPECTOR, 1969, p. 2).

Dessa forma, ela nos mostra que é, acima de tudo, uma contadora de histórias. Usa uma linguagem simples que possibilita que crianças e adultos divaguem. As crianças estimulam a imaginação, pois a linguagem é a mesma a que estão acostumados e os adultos retornam à infância. O leitor pode visualizar Clarice sentada na sua frente contando a história, com uma oralidade espontânea e essa ruptura está muito clara quando ela termina, deixando o leitor à vontade para dar um fechamento, ela rompe com os finais felizes e completos. Dialoga com o leitor infantil de igual para igual. A atenção dada ao leitor constitui um fator fundamental na construção do texto.

Em *O mistério do coelho pensante* (1967), Clarice escreve uma história que era chamada por ela mesma de história de cunho doméstico e, realmente, essa história foi baseada em fatos reais de sua vida. Clarice conta a história de um coelho que desaparecia misteriosamente.

A palavra “mistério”, contextualizada no livro, implica indagações sobre por que e como o coelho fugia (a dúvida permanece). Utilizando de uma linguagem simples. A narradora conta a história usando recursos da oralidade que nos fazem acreditar que ela está na nossa frente, falando conosco e, assim, começamos a interagir. O leitor passa a ser uma espécie de “detetive” agindo sobre o texto. Começa a participar da obra como um coautor e fica por conta do fechamento dessa história.

A narradora termina a história perguntando assim: “Quando você descobrir você me conta... Eu é que não vou mais franzir o meu nariz, porque já estou cansada, meu bem, de só comer cenoura” (LISPECTOR, 1967, p. 26). A autora quer dizer: estou cansada de ser coelho para tentar descobrir como ele foge.

A narradora faz com que todos sejam responsáveis pela obra a partir do diálogo que se estabelece entre a história e o leitor. Quando ela deixa o leitor à vontade para criar um fim, o mesmo se sente livre para trabalhar o seu imaginário e isso é a leitura de mundo, onde cada um dá um sentido de acordo com a sua vivência. Há uma cumplicidade entre o narrador e o leitor. Para Tatiane Brugnerotto Conselvan:

Em *O mistério do coelho pensante*, a autora mostra a essência do ser coelho a posição inicial do coelho é a de que vivia preso. O ato da fuga mostra o rompimento com a passividade do coelho. É esse percurso que se espera do leitor: sair da passividade da mera leitura e agir por meio de ações, reflexões e pensamentos. (2009, p. 27).

Precisamos mesmo romper com aquela leitura passiva, precisamos colocar o imaginário das crianças em ação, elas precisam refletir e criar, por isso, as obras de Clarice têm suma importância nesse processo, por não serem carregadas de finais felizes e acabados, por instigar o imaginário, deixando o leitor à vontade para dar um desfecho à história. Temos que “aproveitar as fantasias soltas das crianças”, como declara Clarice em uma das suas frases.

A imaginação estabelece com a realidade um diálogo constante. A ação de imaginar é que alimenta a nossa imaginação criadora. Em *O mistério do coelho pensante*, a fuga do coelho também sugere a fuga pelo poder da imaginação já que a figura mostra um fundo branco com algumas nuvens e o coelho voando.

A narradora passa para o leitor a emoção do coelho quando ele foge, nós voltamos à infância, com as mesmas sensações de que quando corríamos pelas ruas, comíamos coisas boas e sentíamos liberdade e alegria. O vocabulário “mistério”, contextualizado no livro, implica indagações de como esse coelho fugia e a dúvida permanece. Ela

termina com a declaração: “quando você descobrir você me conta” e isto instiga o leitor a pensar, principalmente o leitor infantil que “vê” certa seriedade em tudo isso.

Clarice deixa muito claro em suas obras o que ela busca e destaca quando afirma: “Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é possível fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada”. (LISPECTOR, 1969, p. 17).

Nessa obra, a narradora convence as crianças de que elas são mais capazes do que os adultos de descobrir o “mistério”, as crianças tornam-se detetives e começam, pela imaginação, a “pensar” sobre esse mistério, são capazes de interpretar o que a autora quer.

A seguir, Clarice lança *A mulher que matou os peixes*, onde a narradora nos conta que deixou os peixinhos de seus filhos morrerem, mas, antes, ela nos faz pensar, mais uma vez, nos contando uma história de um mundo cheio de animais de estimação o que torna essa mais uma obra instigante. Nas obras de Clarice, a imaginação estabelece um diálogo constante com a realidade.

No decorrer dessa história, a narradora nos conta dos animais que teve em sua vida, como os tratava e como sofreu com a “partida” de cada um deles, tudo no objetivo de ser perdoada pelas crianças e pelos adultos também, pela sua “culpa” na morte dos peixinhos. A impressão é de que a escritora é uma amiga que conversa, aconselha, pergunta, brinca e conta fatos que estabelecem uma relação de intimidade com o leitor, como por exemplo: “antes de começar, quero que vocês saibam que meu nome é Clarice. E vocês, como se chamam? Digam baixinho o nome de vocês que o meu coração vai ouvir”. É inacreditável a oralidade, temos a sensação de proximidade e nos confundimos se esses fatos são reais da vida da escritora ou se é apenas história.

Nessa história, a autora fala de bichos que foram convidados a morar em sua casa, assim como outros intrusos que não foram convidados, como as baratas e lagartixas, que ela chama de bichos naturais. De forma educativa, ela cita algumas funções que eles têm na natureza, como quem quer dizer que até quem não é convidado a entrar na nossa vida, e entra assim mesmo, não vem por acaso, alguma coisa de positivo ele pode trazer. As obras de Clarice trazem muitas lições.

Ela explica, finalmente, que seus filhos foram viajar e os peixinhos haviam ficado por sua conta. Ela se esqueceu de dar comida para eles e a narradora termina perguntando: “vocês me perdoam?”. Como não perdoar depois de tantos bichos amados por ela? A escritora nos convence de que foi sem querer, ela nos faz acreditar na sua bondade em relação aos animais.

Conhecer as obras infantis de Clarice é descobrir um mundo delicioso de fazer história. Como comenta Carlos Drummond de Andrade, “Clarice veio de um mistério, partiu para outro. Ficamos sem saber, a essência do mistério... ou o mistério não era essencial, era Clarice viajando nele” (2002, p. 21).

No início da história *A mulher que matou os peixes* (1969), Clarice rompeu com modelos pré-estabelecidos de inventar e contar histórias. Ela dialogou de uma forma íntima, quando ela escreve “Sabem de uma coisa? Resolvi agora mesmo convidar meninos e meninas para me visitarem em casa. Vou ficar tão feliz que darei a cada criança uma fatia de bolo, uma bebida bem gostosa, e um beijo na testa” (1969, p. 5). É como se fosse a vovó que faz o bolo e a mãe que dá o beijo na testa, assim ela realmente conquista o leitor.

Clarice começa as suas narrativas aos pouquinhos, sempre fazendo intervenções ao longo dela até que o leitor se sinta totalmente envolvido. Ela compõe as suas histórias com uma linguagem simples, mas com recursos criativos de linguagem, como onomatopeias, metáforas e aliterações, entre outros. A história *A mulher que matou os peixes* é a única que não existe animais falantes e é narrada em primeira pessoa.

Em seguida, a autora lançou *A vida íntima de Laura* (1979), que inicia também de uma forma muito próxima entre escritor e leitor. Com um vocabulário direto, ela diz que vai logo explicando o que é vida íntima, como se ela estivesse preocupada por estar dizendo algo alheio ao mundo infantil: “vida íntima”. Com essa preocupação já inicia logo explicando o que isso significa. O leitor sente que quem está contando a história é alguém que o conhece e que tem intimidade com ele, é impressionante a leveza dessa cumplicidade dentro do diálogo entre escritor e leitor. Quando ela conta sobre as “briguinhas” entre Luís e Laura, parece que está falando de um casal muito conhecido nosso e que isso acontece “nas melhores famílias”.

Nessa história, ela conta a vida íntima de uma galinha, com uma vidinha comum. É uma galinha simpática e muito feia casada com o galo Luís que é apaixonado por ela. Como em qualquer casamento, às vezes surgem brigas, como citado acima.

A autora aborda os valores morais e éticos, chamando a atenção de que a aparência não é tudo em um ser. E interage com o leitor perguntando: “você tem beleza por dentro?” e afirma “aposto que tem”. Chamando a atenção das crianças para os valores internos, na questão de amizade, bondade e generosidade.

A galinha Laura nos faz lembrar essas “doninhas” que param no tempo, cuidam do marido, têm medo de pequenas coisas por pura falta de esclarecimento, ajudam a

todos ao seu redor com uma bondade imensa. Vivem correndo apressadas como se tivesse um “relógio de ponto” esperando por elas, adoram um bate papo com a vizinhança, geralmente todas com a mesma vidinha que as delas. É engraçado que as galinhas são mesmo assim e a impressão é de que o leitor começa a ver as galinhas correndo na sua frente.

A autora, para explicar os sentimentos de Laura, a compara com uma caixa de sapato. Esse trecho é constituído por uma linguagem de comparação bem acessível ao público infantil. Nos contos de fadas tradicionais, as explicações para os acontecimentos são por meio de um mundo maravilhoso, onde tudo pode acontecer. Nas histórias de Clarice, vemos uma realidade passada por meio de sua oralidade. A autora trabalha com o imaginário, porém, com uma forma bem próxima da realidade, por exemplo, quando ela diz: “Laura sentiu que o ovo estava pronto para nascer, como é que ela sentiu? Desculpe, não sei, nunca fui galinha na minha vida”. Em outra situação, poderíamos ler o seguinte: Laura sentiu que ovo estava pronto para nascer, como é que ela sentiu? É que a lua muito amiga de Laura sabia tudo sobre ovo e logo contou a novidade para a amiga.

Clarice trabalha com o imaginário conferindo a ele uma aparência de realidade. Além disso, ela não afirma nada, deixa por conta da nossa imaginação e isso, para o universo infantil, é fundamental na formação do indivíduo. Imaginar e criar são mais importantes do que só imaginar, pois: “A criança está no estágio pré-edipal, ela está no imaginário, ou seja, ela não possui linguagem, gênero, identidade ou nação de distinção entre si e os outros, não tem conhecimento de limites e está sujeita a impressões e fantasias.” (SOUZA, 2005, p. 213).

Essa fantasia imaginária torna a criança criativa, não só no campo da literatura, pois, quando a mesma vence este estágio, ela está pronta interpretar o mundo, por isso, há a necessidade de trabalhar corretamente o imaginário e não deixar pular essa etapa na vida infantil, consciente e inconsciente de maneira vivenciada ou os frutos de suas fantasias. Em *A vida íntima de Laura*, a autora deixa perguntas que mexem com a imaginação. Por todo o tempo, essas perguntas vão surgindo, como por exemplo: “Há quanto tempo existem galinhas na terra?”

Nessa história, existem também passagens muito engraçadas, pois Laura tinha de medo de acabar em uma panela, mas se fosse para ser assim, preferia ser comida por Pelé. Clarice era uma escritora muito criativa e conhecia o universo infantil como ninguém, essa ruptura que acontece em suas histórias aproxima mais o leitor do texto. É

nessas obras que a criança aprende a tomar gosto pela leitura. Nessas leituras, elas se identificam. Alguns dizeres da autora são tirados do vocabulário infantil em uma escrita produzida diretamente para as crianças e que nos fazem viajar na infância, Sua linguagem cria um clima todo especial de cumplicidade.

A autora brinca um pouco com essa ruptura que deixa as suas histórias modernas e que em nada têm relação com os contos de fadas. Na passagem em que ela começa dizendo “Era uma bela noite feliz...” e, em seguida, é arrematada por “Bela coisa nenhuma! Porque foi horrível! Um ladrão de galinha tentou roubar Laura...” e a narrativa continua com essa frase parodiando os contos de fadas tão conhecidos pelas crianças.

Já no último livro infantil escrito por Clarice, *Quase de verdade*, vemos que no título a autora chama atenção para o universo infantil que nem é de verdade e nem é de mentira é “quase”. Nesse livro, ela desperta uma curiosidade: o que poderia ter no quintal de Oniria? Um cachorro chamado Ulisses, que vivia fugindo para esse quintal, é quem narra a história no imaginário de algo desconhecido: “o quintal”. Para Bachelard: “quando a imagem é nova, o mundo é novo” (2005, p. 63). Essa história é repleta de sensações, imagens, aventuras e mistérios. O leitor se sente no lugar de Ulisses e começa a ter as sensações passadas por ele, pois o leitor é livre para sentir, pensar e dar um desfecho para a história. Ele termina com a seguinte interrogação: “engole-se ou não engole-se o caroco? Eis a questão”, como a parodiar a tragédia de *Hamlet*, de Shakespeare, onde o príncipe da Dinamarca questiona “Ser ou não ser... Eis a questão.” (2017, não paginado).

As obras de Clarice forçam a criança a pensar, a ser responsável pelo final, e para Dinis:

Forçada a pensar, a criança se vê em contato com um mundo de novas possibilidades existencial. Tal literatura passa a exercer um papel bastante importante para a criança que em seus primeiros anos escolares está sendo moldada para os valores dominantes da razão, da ordem, e do pensamento lógico, levando o leitor a resgatar o seu espaço lúdico e buscar novas possibilidades no pensar. (2000, p. 155-156).

Vemos claramente essa proposta, a criança tem contato com um mundo novo, com possibilidades variadas, com a liberdade de pensar, criar, interagir e finalizar. Em *Quase de verdade*, a história é contada em primeira pessoa por um cachorro. A

impressão que se tem é de que Clarice escrevia essa história do lado de um cachorro e ia imaginando, por meio de seus latidos, ele contando as suas histórias com o seu “jeito cachorro” e revelando suas travessuras durante suas fugas para o quintal de uma vizinha. Essa é uma história cheia de personagens e aventuras.

A autora, por meio de seu personagem Ulisses, continua instigando a imaginação. Um exemplo disso é quando Ulisses pergunta: “você está ouvindo um passarinho cantando? Se não está, faz de conta que está”. Ela está sempre dizendo que nós podemos imaginar o que quisermos, que nós somos capazes de viajar nessa imaginação, que essa capacidade está de uma forma muito particular dentro de cada um de nós. Essa imaginação é pessoal.

A história faz o leitor entender que ali estava um cachorro fujão, que vivia indo passear no quintal de uma vizinha que possuía vários galos e galinhas e uma figueira. A autora quer nos convencer de que essa história não era dela e sim do seu cachorro. Clarice se deixa levar na fuga desse cão, imaginando o que acontecia naquele quintal vizinho e, segundo a autora, o seu cão lhe contava essa história pelos seus latidos.

Ao contrário da *A vida íntima de Laura*, que era uma galinha muito limitada, nesse quintal de *Quase de verdade*, havia um galo e uma galinha muito inteligentes. Eram o rei Ovídio e a rainha Odisséia, que protegiam todos no galinheiro. Clarice usa uma linguagem própria, quando conta que “os homens homenzavam”, “as mulheres mulherizavam”, “os meninos meninizavam” e assim por diante.

A escritora demora em dar início à história e esse era outro recurso usado por ela para instigar a imaginação. Nós leitores ficamos ansiosos para saber o que se passa nessa história, mais uma vez Clarice rompe com o tradicional, instiga, provoca, mexe com o imaginário e escreve: “paciência, a história vai historijar”.

E a história acontece, “historija”, finalmente, ao redor de uma figueira que nunca dera figo e que começa a se revoltar com os galos e as galinhas que viviam felizes. Por que será que Clarice escolheu a figueira como na passagem bíblica? A figueira que não dá fruto, que secou. A figueira, na representação bíblica, nos mostra todos aqueles que têm meios de fazer o bem e não o fazem, todas as utopias, todos os sistemas ociosos, a falta de fé, todos os que não põem em ação os recursos que trazem consigo. Com a figueira da história não foi diferente: ela não dava frutos, mas dava boa sombra, casa para os pássaros alegrar com os seus cantos, mas ela não dava conta do que tinha de bom e começou a se revoltar contra as galinhas.

De vez em quando, a história para e ouvimos o canto dos passarinhos. É assim, quando as coisas não vão muito bem, não conseguimos nem ouvir os passarinhos cantarem, mas eles cantam. Clarice deixa mais essa lição e como tudo o que é mal não vinga, as galinhas perceberam o que estava acontecendo e se uniram para tomar as providências. No final, vem o perdão para mostrar a nobreza da alma. A figueira é perdoada pelas galinhas.

Em todo momento a imaginação é convidada a trabalhar, até quando o cachorro Ulisses apresenta os galos e as galinhas “Ovídio, o “o” vem de ovo, vídio era por conta dele” e assim por diante, criando até uma situação cômica e, em vários momentos da história, ele repete Patati-patatá... o que deixa o leitor a pensar no que possa continuar acontecendo.

As onomatopéias também são um fator importante nessa história. O leitor tem a impressão de ouvir o “au-au-au” de Ulisses e o “pirilin-pin-pin” dos pássaros. “Plóquiti-ti-ti” é o barulho das jabuticabas sendo esmagadas, “plique-ti” representa as jabuticabas sendo esmagadas pelos bicos dos pássaros e “crack, crack, crack” é barulho dos dentes ao morder pirulitos. O jogo de palavras vai além dessas onomatopéias, também estão nas sinestésias, prosopopéias ou catacreses em *Quase de verdade*. Esses recursos aparecem de uma forma direcionada ao público infantil, pois nas mesmas é essencial essa associação entre som e imagem. A autora não se cansa, a todo o momento, de estimular a imaginação inventiva dos leitores.

Considerações Finais

Clarice tem mesmo uma forma simples e direta de contar histórias e isso encanta aos leitores infantis e adultos. Vemos claramente a ruptura com os contos de fadas e seus textos tornam-se material rico e importante para o contador de histórias. Além de resgatar a tradição oral, estimula a imaginação do ouvinte.

Na leitura das obras infantis de Clarice Lispector, a escrita está lado a lado com a oralidade. Existe uma química entre o narrador e o leitor. Voz e letra se entrelaçam para seduzir o ouvinte ou o leitor. A contação e a leitura devem se complementar para estimular o gosto pelo literário. A leitura, quando se transforma em ato mecânico, perde o encanto, a magia e ganha o desinteresse das crianças. Perde a rica capacidade de estimular o emocional. Qualquer conto precisa levar prazer ao ouvinte, a criança tem que ser levada a imaginar pela história, a fazer parte dela, colocá-la dentro de seus

sonhos. O contador de histórias tem um papel fundamental nesse processo de proporcionar prazer, risos, lágrimas e sentimentos diversos. Se não houver esse entrosamento, o objetivo não foi alcançado.

Os contos de fadas, quando são passados de forma aberta, estimulam a imaginação, desenvolvem o intelecto, acalmam a ansiedade, dão oportunidade às crianças para mostrarem os seus sentimentos, equilibram as emoções e aliviam as pressões do consciente e do inconsciente, por isso, é necessário que o narrador na hora do conto esteja preparado para esse trabalho, pois essa oralidade deve conter grandes emoções.

Quando a criança ouve a história contada com emoção, ela cria uma atmosfera de intimidade que favorece o diálogo, posteriormente, a reflexão enriquece o emocional e o intelectual. Por isso, é necessário que o contador explore o catártico no maravilhoso e engrandeça a sensibilidade artística da criança, dando atenção e valorizando as suas criações.

Clarice é um presente para a literatura infantil, a riqueza de suas obras, que dá ao contador ferramentas diversas para explorar a imaginação, o conhecimento, a moral, a ética, a verdade, o carinho, o aconchego e tantas outras possibilidades. É uma forma moderna de contar histórias. Quando lemos as suas obras, nos sentimos íntimos do narrador, é difícil separar narrador do escritor, precisamos ficar atentos porque a autora nos faz acreditar nisso quando estabelece um diálogo próximo com o leitor.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de, Visão de Clarice Lispector. In: _____. *Poesia completa*. São Paulo: Nova Aguilar, 2002. p. 21.

BACHELARD, G. Devaneio e rádio. In: MEDITSCH, E. *Teorias do rádio: textos e contextos*. Florianópolis: Insular, 2005. p. 63.

BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 5. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 1993. (Obras escolhidas, 1). p. 197-221.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria análise e didática*. 7. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

CONSELVAN, Tatiane Brugnerotto. Clarice Lispector e Lygia Clark: artes–dobradiças. In: COLE, 17., Campinas. *Anais...* Campinas: Unicamp, 2009. p. 16-29.

DINIS, Nilson F. *A arte da fuga em Clarice Lispector*. Londrina: UEL, 2000.

LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1969.

_____. *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1974.

_____. *O mistério do coelho pensante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1967.

_____. *Quase de verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Disponível em:

<<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/hamlet.html>>. Acesso em: 15 set. 2017.

SOUZA, Adalberto de Oliveira. Crítica psicanalítica. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005. p. 204-216.

O latim de Roma a Harry Potter.

Jessica Melo de Oliveira¹

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar a presença do latim na contemporaneidade, focando a participação desse idioma nas artes literárias e cinematográficas, em especial na ficção de “Harry Potter”. Para tal, por intermédio da série de aventuras fantásticas imaginadas pela britânica J.K Rowling, enfatiza-se a importância do conhecimento da língua latina para uma camada mais jovem da sociedade. Dessa forma, o latim é considerado pelo seu manancial artístico, linguístico e histórico, sendo os leitores instigados a observá-lo como língua viva, necessária para as leituras, pesquisas e estudos.

Palavras Chave: Latim – Literatura – Harry Potter -- Contemporaneidade.

*“Com latim, rocim e florim,
Andarás mandarim”.*²

Pra que serve o Latim? Essa é uma indagação feita pela maioria das pessoas que veem este idioma apenas como língua da Igreja Católica, por causa da ênfase dada pelos livros didáticos. Diferente do que muitos pensam, a língua latina não se limita ao universo cristão. Está viva, sendo usada por falantes do português, o qual se originou do latim vulgar, como outros idiomas afins. Desse modo, aprender sobre a história da língua latina, desde o Lácio até a contemporaneidade, é uma forma de enriquecer o conhecimento, pois qualquer língua é uma fonte rica de aspectos culturais e históricos.

Apesar de não ser o idioma oficial de nenhuma nacionalidade, o latim sobrevive até os dias atuais graças às línguas românicas (português, espanhol, francês, italiano, romeno etc). Estas seriam, como diria Caetano Veloso, uma espécie de “latim em pó”. Assim, o idioma latino quando estudado, esclarece não só o português e suas línguas irmãs como também a formação cultural da civilização latina. Como assinala Faraco, (1991. p. 27):

¹ Graduanda em Letras Vernáculas: Jessica_mello6@hotmail.com. UNEB (Universidade do Estado da Bahia)-Campus XIV e mestranda em Estudos Literários pela UEFS (Universidade Estadual de Feira de Santana).

² Provérbio português que diz assim: "Com latim, rocim e florim, andarás mandarim", que, traduzido em português mais ou menos atual, quer dizer que com latim, bom cavalo e dinheiro a pessoa vai sempre estar por cima da carne seca.

“Nenhuma sociedade fala hoje o latim propriamente dito. Contudo, de certa maneira, ele continua sendo falado, embora de forma bastante alterada, pelas sociedades que falam as chamadas línguas românicas como o português, espanhol, o francês, o italiano, o romeno.”

Tanto a língua portuguesa como outras línguas românicas originaram-se do latim vulgar, o latim falado pelas mais diversas camadas sociais da antiga Roma. E mesmo que nenhuma sociedade o tenha como língua comum, o latim não está morto, pois manteve seu fluxo histórico. Apenas ocorreram mudanças, principalmente na forma das palavras, como no caso da palavra *clamare*, a qual no português passou a ser grafada como *chamar*.

A princípio, o latim era falado no Lácio (*latium*), região da Itália central. Depois acabou se espalhando pelo vasto Império Romano, tornando-se a língua oficial de vários povos conquistados. O latim literário teve grandes representantes como Cícero, Virgílio e Horácio, esses eram escritores e oradores. É neste manancial linguístico que se encontram guardadas as heranças dos antigos romanos. A maioria das pessoas, no entanto, desconhece o latim e sua importância histórica, bem como seu legado literário deixado para humanidade.

Sabe-se que o latim das grandes pesquisas científicas, dos tratados filosóficos, e o presente em documentos oficiais é inexistente em falas, no entanto não ficou preso nesses documentos históricos. Ele perpassou os séculos sofrendo modificações, logo sendo estudado por tradutores e filólogos. Faz-se necessário, por isso, observá-lo, pois entender questões econômicas, políticas e culturais contemporâneas requer notar nossos ancestrais e seus registros.

Napoleão Mendes de Almeida (2011,p.12), por exemplo, conhecido pela clareza em exposição dos tópicos gramaticais, reforça: “Asas de um pássaro, o latim e o português devem voar juntos: tal é a minha convicção, tal a minha preocupação”. Como se enfatizou a contribuição do estudo do latim não se restringe ao aspecto linguístico e/ou gramatical, mas também ao âmbito da literatura, pois esta serviu de modelo para vários autores atuais.

Desse modo, o cultivo do latim feito pelo leitor, ajuda o mesmo a compreender termos de outras áreas do conhecimento (religião, literatura, filosofia, mitologia *etc.*), bem como permite ao estudante de Letras e a outros intelectuais desenvolverem um conjunto de saberes. O próprio vocábulo “letras” vem do latim *litterae* que significa a arte de registrar com excelência.

Implantar o latim nas artes enriquece a criação, ao mesmo tempo em que induz o leitor a pesquisar sobre a flor do Lácio. Fazendo uso desse recurso, o autor prova que está pautado no conhecimento dos antigos. Para tanto, o objetivo do estudar latim não é para falá-lo, mas aprimorar o intelecto, bem como desenvolver a boa escrita.

Escritores de diversas épocas usaram o latim em suas obras literárias, científicas, filosóficas, pois a língua do antigo Império romano ultrapassou os séculos sendo valorizada. Séries como *Harry Potter*, de autoria da britânica Rowling, comprovam a existência deste idioma em nosso meio. O latim reflete o perfil dos povos que são a gênese da civilização ocidental, por isso faz-se necessário observar este idioma por um viés literário moderno.

Os escritos literários antigos foram e são suporte para obras recentes e serão para as vindouras. Para tal, sempre existiu um vínculo entre a língua latina e a literatura. Muitos escritores atuais produzem bons escritos com o conhecimento do latim. Isto mostra que alguns desses autores sabem da importância da língua latina e de seu alcance, por isso ela é inserida em muitas de suas artes.

Seguindo essa linha de pensamento, encontra-se a autora J. K. Rowling. Ela constrói um mundo mágico, misterioso e místico em seus escritos, o qual prende a atenção de leitores. Dessa forma, muitos jovens por meio da leitura transportam-se para o mundo imaginário de “Harry” e para escola de Horgwarts. Esses mesmos leitores veem na figura dos bruxinhos um ser dotado de poderes incríveis. Poderes, os quais se tornam mais interessantes, por serem proferidos em uma língua de sonoridade conhecida.

Percebe-se que alguns conhecedores e fãs da obra sabem que essa língua de sonoridade conhecida é o latim, não em seu estado ortográfico puro. A autora faz uma transliteração, representando o latim de um ângulo diferente, ou seja, uma língua outrora de padres, torna-se de bruxos dentro da ficção. Dessa forma, temos os feitiços e os nomes próprios de alguns personagens criados a partir do latim.

A seguir, tem-se uma amostra que se faz presente em vários trechos da saga de Rowling, a exemplo da obra *“Harry Potter e o enigma do príncipe”*: [...] “Boa noite, Amico - cumprimentou Dumbledore calmamente, como se lhe desse as boas vindas a seu chá festivo”. [...]. (Rowling, 1967. p.428). *Amico* (de *amicus*,*i*) é um dos

componentes da força do mal e, nesse momento, estava tentando ajudar Draco (de *draco, onis*), um dos alunos da escola de magia. As palavras *amico* – que significa amigo – e *draco* – dragão – respectivamente das segunda e terceira declinações latinas, têm seus sentidos alterados pela autora, ganhando novas abordagens lexicais.

Assim, como outras obras literárias, os livros de “Harry”, em sua forma sedutora, transportam-se para as telas, pois as obras literárias são recriadas através dos filmes que, por sinal, quando, em cartaz nos cinemas, foram sucesso de bilheteria. Para tanto, a produção fílmica expõe, também, a criação de Rowling, e conseqüentemente, a língua latina dentro do mundo artístico. Mas o latim modificado que ganha a vida nos cinemas abarca um número maior de pessoas. Como reforça Xavier (2003):

“A utilização da linguagem falada permite que a acessibilidade e aceitabilidade do cinema seja muito ampla. As técnicas desenvolvidas as transformações ao longo dos anos permitiram estabelecer uma rivalidade com a leitura, uma vez que o cinema se dirige a uma platéia que pode ser mais numerosa e diversificada do que um público de leitores, pois não exclui nem os semiletrados nem os analfabetos.”

Como se enfatizou acima, as obras literárias do “bruxinho” adaptadas para produção audiovisual expõem o latim de maneira também fictícia para um público maior. Assim, com as duas criações contemporâneas artísticas (literária e cinematográfica) de “Harry Potter”, tanto os leitores como os semiletrados podem ter contato com esse idioma.

Seguindo esse raciocínio, percebe-se que uma língua de cunho histórico está imersa no âmbito literário e, estando em “terras literárias”, serve de inspiração para outras produções. Vale ressaltar que a saga “Harry Potter” não é a única nem foi a primeira a explorar o uso do latim no cinema. Filmes como “O Nome da Rosa” (este também fruto de uma obra literária) e “Paixão de Cristo” utilizaram a língua latina de maneira mais clássica.

A escritora Rowling, no entanto, ao escrever a obra literária certamente não tinha como objetivo criar um sistema linguístico consistente. Assim, não se espera que o uso da “linguagem mágica” dos livros e, conseqüentemente dos filmes, seja inteiramente sólida. Por esta razão, muitas vezes não há uma derivação real do latim nas palavras mágicas, ou em qualquer outro termo.

Entende-se, por exemplo, que a maioria do enredo do filme se passa na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, a qual é um internato para feiticeiros com faixa etária entre onze e dezessete anos. O brasão da escola possui um lema: *Draco Dormiens Nunquam Titilantus*; *draco* do substantivo dragão; *dormiens* que significa adormecido; *nunquam*, nunca e *titilantus*, do verbo *titillo,are* significando coçar. Formando a frase, temos o lema traduzido para o vernáculo: nunca faça cócegas num dragão adormecido.

Assim como o lema, alguns feitiços também fazem uso do idioma, como *impedimenta*, do latim *impedimentum*, impedimento. Este feitiço é capaz de paralisar o alvo de prosseguir sobre o feitiço, jogando-o para trás conforme a intensidade usada. (Está presente em “Harry Potter e o Cálice de fogo”). *Quietus*, do latim *quietus*: calma e quieto. Faz a voz, cujo volume foi aumentado magicamente, voltar ao normal (“Harry Potter e o Cálice de Fogo”); e *confundus*, de *confundo, confundi, confusum, confudere*, o qual significa confundir, misturar, desordenar e expandir. Literalmente, é um feitiço para confundir. Está no filme “O enigma do príncipe”.

As produções cinematográficas tornaram-se um sucesso em meio aos jovens. Nisto, o latim também complementa o tom épico dado ao cenário do filme, no qual características da cinematografia lembram-nos o período medieval: castelos, soldados com armaduras *etc.* Remete-nos, pois, ao período medievo em que esse idioma era falado. A autora também desconstrói a imagem de que bruxos, magias, poções *etc.* são elementos assustadores, despertando na juventude o desejo de ser como um bruxo do bem que profere feitiços em latim.

A partir disso, literatura e cinema se cruzam dentro da ficção de Rowling. As criações propagam o aviso de que essa junção precisa ser analisada e valorizada. Afinal, o latim, língua do Lácio, quando estudado traz consigo a beleza do Império Romano e todo seu leque estético cultural. Desse modo, verificamos que o conhecimento do latim é vital para o enaltecimento do campo acadêmico. A sua ciência também é importante para os demais setores da sociedade, por este motivo vemos crescer o interesse pelo seu estudo nos últimos tempos em diversas partes do mundo.

Quando se estuda latim, por conseguinte, pesquisa-se a sociedade por vários ângulos: histórico, artístico, linguístico *etc.* Dentro desse contexto, Mello (2000, p. 21) afirma que “a visão do futuro é fruto dos reflexos presenciais do momento, e isto

somente se faz com o resgate e a compreensão do passado. E aí está o latim”. O ato de examiná-lo no campo das novas artes também traz um conhecimento profundo dos nossos antepassados, podendo responder muitas questões à pós-modernidade.

Referências:

ALMEIDA, Napoleão Mendes de, 1911-1998 **Gramática Latina: curso único e completo**. 30 ed- São Paulo: Saraiva, 2011.

ALMEIDA, Zélia Cardoso. **Iniciação ao latim**. 4^a edição, editora ática.1999. P. 9 e 10.

BEARZOTI, Paulo. **O Indo-Europeu. Em busca da língua – mãe**. In *Discutindo Língua Portuguesa*. 3 ed. São Paulo: Escala educacional, s/d, p. 12-15.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguística Histórica**. São Paulo: Editora Ática. 2 ed. 1998.

HILGERT, Mariana; JUNIOR, Luiz Costa P. **O latim dá sinais de vida**. Disponível em:<<http://revistalingua.uol.com.br/textos/65/artigo249052-1.asp>>. Acesso em: 04 de julho de 2012.

MALONE, Aubrey. **Harry Potter de A a Z: o guia não oficial definitivo de toda a serie**. Tradução de Mara Inês, Duque Estrada, Daniel Queiroz de Sousa Lima. Rio de Janeiro: Prestígio, 2007. Disponível em:<http://books.google.com.br/books?hl=en&lr=&id=_8_2rqMMYPsC&oi=fnd&pg=PA5&dq=harry+potter+e+latim&ots=sg4GYzKelo&sig=FgPXPTfduGWNhL5CCWQKKV8bIKY#v=onepage&q=harry%20potter%20e%20latim&f=false>. Acesso em: 20 de setembro de 2012.

MIORANZA, Ciro. **Dicionário da língua morta: a origem de máximas e expressões em latim/** Christa Poppelman; tradução e adaptação Ciro Moranza.—São Paulo: Editora Escala, 2010.

MORAES, José Jerônimo de Moraes. **Latim: língua avançada do século XXI**. Disponível em: <http://www2.uefs.br/sitientibus/pdf/1/latim_lingua_avancada.pdf>. Acesso em: 14 de julho de 2012.

RÓNAI, Paulo. **Não perca o seu latim**. 3. ed., rev. e ampl Rio de Janeiro: Nova Fronteira, c1980

ROWLING, J.K. **Harry Potter e a Pedra Filosofal**. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
_____, J.K. **Harry Potter e a Câmara Secreta**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
_____, J.K. **Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban**. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
_____, J.K. **Harry Potter e o Cálice de Fogo**. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
_____, J.K. **Harry Potter e a Ordem da Fênix**. Rio de Janeiro, Rocco, 2003.
_____, J.K. **Harry Potter e o Enigma do Príncipe**. Rio de Janeiro, Rocco, 2005.
_____, J.K. **Harry Potter e as Relíquias da Morte**. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

SUPERINTERESSANTE ESPECIAL. **O livro das mitologias**. Ed. 231-A. São Paulo: Editora Abril, 1990.

VIEIRA, Sheila. **Mágico Latim**. Disponível em: <<http://potterish.com/2010/10/magico-latim/>>. Acesso em: 25 de julho de 2012.

XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro, Graal, 2003.

YATES, David. **Harry Potter e o Enigma do Príncipe**. [filme]. David Yates. EUA. Warner Bros, 2009. 2 h e 33 min.

_____. **Harry Potter e a Ordem da Fênix**. [filme]. David Yates. EUA. Warner Bros, 2007. 2 h e 18 min.



A EXPERIÊNCIA DA COR: UMA ANÁLISE DA OBRA *O MENINO MARROM* DE ZIRALDO

Luciana Freesz (UFJF)¹

Resumo: Este trabalho analisa aspectos relativos à cor na construção da obra *O Menino Marrom* de Ziraldo. *O Menino Marrom*, publicado pela primeira vez em 1986, possui uma narrativa que introduz um olhar diferenciado e uma nova perspectiva de tratamento a um personagem negro. Nesta pesquisa, propomos verificar as associações e dissociações produzidas a partir das cores apresentadas no texto. *O Menino Marrom* trata da “cor da pele”, esclarecendo “o que é uma cor?” e as suas qualificações enquanto símbolos.

Palavras-chave: Literatura infantil e juvenil; Experiências literárias; *O Menino Marrom*; Ziraldo.


A utilização da *cor* como tema é recorrente nas obras do escritor Ziraldo. A obra *Flicts*, publicada em 1969, foi o primeiro livro a tratar de questões cromáticas. *Flicts* é o nome de uma cor diferente, rejeitada pelas outras cores que existem. Já *O Menino Marrom*, de 1986, é uma narrativa que permite uma nova abordagem de tratamento a um personagem negro. Ao contrário de outras histórias infantis comuns na década de 1980, esta obra introduz um olhar diferenciado e uma nova perspectiva de tratamento a um personagem negro. *O Menino Marrom* se coloca como uma obra literária atípica dentro das tendências de representação comuns à figura do negro na época do seu lançamento: associação à favela, a marginalidade, temas africanos ou afro-brasileiros, quilombo, ridicularização e humilhação do negro em determinados espaços sociais etc.

Nesta narrativa, o autor levanta questões relativas ao preconceito, de maneira leve e sem rodeios. Os personagens do livro e o autor-narrador partem de uma inquietação e dilema sobre o que são realmente as cores e como isso afeta às pessoas quando pensadas em suas relações com a pele. O próprio narrador coloca no texto que os personagens da narrativa: “Inventavam os brinquedos mais malucos do mundo, as indagações mais inquietantes.” (ZIRALDO, 2013, p.13)

A partir dessas “indagações inquietantes”, pretendemos neste artigo focar na questão da cor e as imagens por ela geradas. Almejamos, ao final, abrir os olhos dos leitores para o que está presente na superfície, observando atentamente e oferecendo mais um ponto de vista sobre a dicotomia entre branco e negro na sociedade brasileira.

A narrativa criada por Ziraldo atrai nossa visão a atenção para a capacidade inventiva e associativa do ser humano, alertando a todos para as dificuldades que os

¹ Graduada em Educação Artística (UFJF), Mestra em Letras: Estudos Literários (UFJF). Contato: lufreesz@gmail.com.



adultos tem de enxergar os símbolos e as analogias propagadas no meio sócio-cultural. Uma vez que: “só criança é capaz de observar as coisas com os olhos de primeira vez” (ZIRALDO, 2013, p.8) buscamos neste trabalho indagar, com o olhar de crianças, por que, nas relações entre brancos e negros², ainda permanecem associações a significados atribuídos às cores? Se: “para o homem, tudo vira símbolo”. (ZIRALDO, 2013, p.29), por que ainda não conseguimos ver nitidamente as associações e continuamos a atribuir qualificações às cores que acabam por se incorporar em comportamentos ou atitudes nocivas numa sociedade tão plural e multifacetada. Acreditamos estar contribuindo para uma nova visão reflexiva acerca das diferenças em um país tão heterogêneo como o Brasil.

Como em um conto de fadas a história tem início pela voz de um narrador que se assemelha à figura de um contador de histórias. Este narrador interfere a todo momento, com comentários pessoais, opiniões, digressões e um número considerável de referências à cultura de massa.


O narrador inicia a sua descrição física do menino com a frase – “sua pele era cor de chocolate” (ZIRALDO, 2013, p.3) – uma comparação que relaciona a cor marrom a algo considerado pela maioria das pessoas como bom e saboroso, o chocolate. E ele ainda acrescenta – “chocolate puro, não aqueles misturados com leite” (ZIRALDO, 2013, p.3) – estabelecendo, neste exato momento, a ideia de associação com uma cor genuína, que não deve ser “suavizada” ou “clareada” com a adição de leite. Sua pele não é “lactiforme”. (FANON, 2008, p. 57)

Percebemos, desde já, um comentário definitivo sobre a cor particular do menino. O narrador procura situar os leitores dentro da percepção exata, ou melhor, na cor crua³ (já que falamos de cores) exata a que ele quer se referir. De acordo com Israel Pedrosa:

a cor não tem existência material: é apenas sensação produzida por certas organizações nervosas sob a ação da luz – mais precisamente, é a sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão. Seu aparecimento está condicionado, portanto, à existência de dois elementos: a luz (objeto físico, agindo como estímulo) e o olho (aparelho receptor, funcionando como decifrador do fluxo luminoso, decompondo-o ou alterando-o através da função seletora da retina). (PEDROSA, 2014, p.20)

² Utilizamos aqui esta separação binária propositalmente para enfatizar a questão da cor, embora, na realidade, acreditamos que a terminologia “claros e escuros” seja mais coerente.

³ “É a cor pura, que não apresenta gradações.” (PEDROSA, 2014, p.26)



Dentro de nossa realidade, o menino marrom é identificado como um menino negro. Levando em conta que: “os dados psicológicos alteram substancialmente a qualidade do que se vê” (PEDROSA, 2014, p.21) é natural, que o leitor a primeira vista coloque o menino na “classificação social” de cor que ele conhece, portanto: negro.

No dicionário Aurélio, a palavra “negro” significa:

1. Preto.
2. Diz-se do indivíduo que tem a pele muito pigmentada.
3. Diz-se da raça cuja principal característica distintiva é a pele escura.
4. Sombrio, lúgubre.
5. A cor preta.
6. Indivíduo de raça negra.

Assumindo que a palavra ‘negro’ é igual a palavra ‘preto’ vemos que a essa cor sempre foram feitas associações a efeitos ou sensações negativas. É melhor ainda lembrar que: “o preto não é cor. Seu aparecimento indica a privação ou a ausência de luz.” (PEDROSA, 2014, p.132)


Entretanto, para não dispersarmos no terreno da teoria das cores, interessa-nos saber que comumente encontramos a *cor* qualificando objetos de forma muito mais negativa do que positiva. O artista plástico Wassily Kandinsky nos diz que: “não é sem razão que o branco é o adereço da alegria e da pureza sem mácula, o preto, o do luto, da aflição profunda, o símbolo da morte.” (KANDINSKY, 2015, p.96)

Na sequência as descrições –“As bolinhas dos olhos pareciam duas jabuticabas: pretinhas. Aliás, pretinhas, não. Jabuticabas não são pretas. Para falar a verdade, tem muito pouca coisa realmente preta na natureza.” (ZIRALDO, 2013, p.3) As jabuticabas são motivo de grande dúvida por parte deste narrador que opina dentro do texto. Ao relacionar elementos da natureza à cor preta ele pretende elucidar, dentro de nossa capacidade visual, a ilusão proporcionada pelas cores. Lembra ao leitor da aparência das cores e provoca-o a pensar nos enganos ocasionados pelo preto:

Se você for examinar bem a jabuticaba, vai descobrir que ela é roxa-muito-preta. Preta mesmo, não é. Mas deve ter coisas pretas-muito-pretas na natureza. Que tal cabelo de gente? Olha, dizem os estudiosos e especialistas que não existe cabelo humano absolutamente preto. Você sabia?

Ah! tem pelo de animal! A pantera é preta, as manchas do couro do boi são pretas, o gato preto é preto. E pretas são as asas da graúna, como são as do urubu, as do anum, as do condor e as do açum-preto.

E no reino vegetal, o que é que tem que é preto mesmo, absoluto? Aquele olhinho do fruto do guaraná, acho que é preto de verdade. E



tem o azeviche. Você conhece aquela canção que diz: “Da cor do azeviche, da jabuticaba, boneca de piche...”?

Pois é, azeviche deve ser pretão mesmo, pois o Ary Barroso – autor da música – não iria mentir pra gente. Mas... espera aí: azeviche não é vegetal. Ou é?

Bom: o que parece pretão mesmo, preto definitivo na natureza, é o carvão. Fica assim: o carvão é o preto absoluto, pronto. (ZIRALDO, 2013, p.3)


Ao estabelecer que o personagem do menino é marrom –“E vamos deixar de ficar falando nesse negócio de preto, pois a nossa história é do menino marrom.” (ZIRALDO, 2013, p. 3). Existe uma intenção do narrador em oferecer aos leitores uma estrutura de pensamento na qual eles não devem colocar a cor marrom e a cor preta como equivalentes, pois na associação habitual, eles estariam caminhando para considerar o menino “marrom” como “preto/negro”.

As caracterizações das cores se propagaram em direção a caracterização dos seres humanos. De acordo com a tese de doutorado *O papel do negro e o negro no papel* (2013) de Nobuyoshi Chinen, várias foram as justificativas encontradas para inferiorizar a figura do negro em relação ao branco. O autor deixa claro que, embora desde a antiguidade os homens já se reconhecessem em suas diferenças físicas, as ideologias raciais apareceram com as instituições sociais, que exploraram as diferenças fenotípicas humanas para ganhos financeiros. Sobre as primeiras associações:

Existem várias combinações possíveis de características que podem variar de acordo com a localização geográfica, embora, não do modo como muitas pessoas imaginam. Povos de locais diferentes podem ter traços físicos parecidos. O grande problema resulta do fato que a maioria das pessoas normalmente associa as variações físicas, que são visíveis, com variações menos observáveis como inteligência, motivação e moralidade, levando a um conceito de raça que não corresponde à variação que existe na natureza. Desse modo, raça não é um dado ou fenômeno biológico, mas uma construção social. (GRAVES JR., 2001, p.5 *apud* CHINEN, 2013, p.30)

Comparativamente à “construção social” das raças, podemos relacioná-la a questão da cor. Confirmando as “características” atribuídas a cor preta temos que:

Depois da abolição, a cor negra passou a ser vista como uma identidade negativa por estar associada justamente ao trabalho escravo e o “embranquecimento” era considerado pré-requisito para a



mobilidade bem-sucedida. Esses conceitos prevaleceram e fizeram parte da visão cognitiva de todas as sociedades americanas até boa parte do século XX. O que distinguia o Brasil não era tanto a ausência de preconceito, mas as sutis diferenciações que o preconceito criava. A classe era um determinante tão poderoso que em geral os atributos de classe influenciavam a definição de cor, independente das características fenotípicas do indivíduo. Muitos advogados negros eram definidos como mulatos, e mulatos, como brancos. (LUNA; KLEIN, 2010, p.339 *apud* CHINEN, 2013, p.31)

Voltando às descrições físicas do menino marrom, percebemos pelo texto a insistência do narrador em fazer com que o leitor enxergue as cores como são na natureza e não seja enganado pela abstração das palavras.

Após as descrições físicas o narrador se preocupa em oferecer ainda as características psicológicas da criança. De personalidade curiosa – “Era, isto sim, muito curioso” –, o menino marrom é uma criança normal, inventiva e inteligente. Como todas as crianças ele também chega a idade do por quê – “Por que a água escorrega? Por que o fogo é quente? Por que eu tenho que ir dormir? Por que eu não tenho irmão? Mãe, por que é que a sua barriga ficou grande?”. (ZIRALDO, 2013, p.6)


Vimos que, ao descrever e associar as diferenças pelas cores e formas, o narrador traz à tona a figura de uma criança comum. No texto, ocorre a dissociação da cor da pele do menino da cor preta. O menino marrom é apenas um menino. A partir das associações e das dissociações, o menino marrom é “humanizado” constituindo-se como personagem destituído de estereótipos negativos ou de conotação pejorativa.

Em *O Menino Marrom* a história irá se desenvolver em torno da relação de amizade entre dois meninos. Em um tempo e lugar indeterminado ambos irão se deparar com as curiosidades e dúvidas da infância.

Na história, dois personagens são destacados: o menino marrom que aparece logo no início da narrativa e o menino cor-de-rosa, que aparece logo em sequência. Ambos não tem nome próprio e são assim denominados por suas cores.

Para categorizar o menino cor-de-rosa⁴, o narrador se depara com as difíceis questões visuais impostas. No trecho abaixo:

⁴ Acreditamos que o autor optou por denominar o menino “cor-de-rosa” e não “rosa” para evitar a associação com a flor.



Bem, as crianças não são exatamente cor-de-rosa. Elas só tem essa cor em desenhos e em livros infantis. O problema dos poetas é que a cor da pele não tem um nome exato⁵. Quando, por exemplo, faço uma ilustração para um livro e faço o desenho com traços preto sobre papel branco, eu indico as cores que quero para cada detalhe. E aí, anoto a lápis, do lado, para o técnico da gráfica colorir meu desenho com seu sistema de filmes coloridos.

Um dia, mandei o desenho de um personagem para ele e marquei do lado as indicações das cores que eu queria: “Quero amarelo na camisa, verde-escuro na calça e cor de pele no menino”.

O técnico da gráfica me ligou de volta: “Escuta, o senhor quer cor de pele branca ou cor de pele marrom?” (ZIRALDO, 2013, p. 8)

Nesta digressão dentro da narrativa, observamos novamente à problemática das associações com as cores. A indagação faz o narrador pensar sobre qual cor da pele ele está se referindo. O que levou o autor a pensar no tema foi a situação de reflexão imposta pelo funcionário da gráfica.


Nesse sentido, nos deparamos com um problema. Aproveitando o comentário de Fanon: “O problema é muito importante. Pretendemos, nada mais, nada menos, liberar o homem de *cor* de si próprio. Avançaremos lentamente, pois existem dois campos: o branco e o negro.” (FANON, 2008, p.26). Nesses campos polarizados (branco e negro) existe uma vasta gama de cores que são as peles, então, como é possível pensar em uma cor única, que possa ser a cor “oficial” da pele humana?

Em determinado momento do texto, os dois meninos esbarram (agora é a vez deles) na questão das cores. No trecho abaixo:

Foi numa tarde, os dois brincavam com suas cores, quando o menino marrom misturou todas as tintas que tinha na caixinha de aquarela, todas as cores do arco-íris. E aí, sabe que resultado que deu? A mistura de todas as cores todas deu um marrom. Um marrom forte como o do chocolate puro. O menino marrom olhou para aquela cor que ele tinha inventado e falou: “Olha aí, é a minha cor!” (ZIRALDO, 2013, p.15)

É nesse momento da história que o menino marrom se vê –“Olha aí, é a minha cor!” – pois até então, a sua cor era “invisível”. No episódio, ambos os meninos ficam

⁵ Uma curiosidade: no ano de 2015, a Uniafro (Programa de Ações Afirmativas para a População Negra), em parceria com a empresa Koralle, criou um estojo de giz de cera com 12 cores de pele, que variam do bege ao marrom-escuro. A ideia é fazer com que as crianças encontrem tons entre opções mais realistas, mostrar a diversidade racial da nossa população e promover a igualdade entre os alunos. Ainda que a intenção seja boa, sabemos que a variedade de tons de cores “da pele” ultrapassa a pequena amostra de 12.



inquietos e querem entender sobre as cores. Na sala de aula, a professora mostra para os meninos o Disco de Newton, o que faz com que ambos fiquem com mais dúvidas do que já estavam.


Ao retomar a polêmica questão das cores, agora a da cor branca, os personagens começam a tomar consciência da constituição de suas cores. Mais a frente, no texto:

Os dois voltaram para casa calados, com a cabecinha fervendo.
A coisa tinha ficado deste jeito: se misturar todas as cores e elas não girarem, elas ficam marrom.
Se misturar todas as cores – em partes iguais – e botá-las para rodar, elas viram o branco.
Estava tudo assim, quando, de repente, o menino marrom falou para o menino cor-de-rosa:
“Quer dizer que eu sou todas as cores paradas e você é todas as cores em movimento?”
O menino cor-de-rosa pensou um pouco e respondeu: “Só tem um detalhe: eu não sou branco!”
Pronto. Agora é que as coisas complicaram de vez...
E voltou aquela discussão: o que é realmente branco na natureza?
O tipo da pergunta de menino curioso!
(ZIRALDO, 2013, p.18)

Continuando a narrativa, os próprios personagens se reconhecem visualmente. Eles são dois meninos que um dia descobrem serem de cores distintas:

Puxa vida! Se um era marrom e o outro era – digamos – cor-de-rosa, por que é que todo mundo dizia que um era preto e o outro era branco?
Imagina: eles nunca haviam se preocupado com isso. Mesmo marrom, o menino marrom achava normal ser chamado de preto. Mesmo cor-de-rosa, o menino cor-de-rosa achava normal ser chamado de branco.
Agora, como na caixa de aquarelas, estava tudo misturado na cabeça deles.
Eles tinham estado juntos, praticamente, desde o dia em que nasceram, brincando, conversando, inventando coisas, brigando, rolando na grama, dando socos um na cara do outro, fazendo as pazes, brigando de novo, passeando na praça, jogando na escola, sempre juntos, sempre às gargalhadas, sempre inventando moda.
E nunca tinham se preocupado com o fato de um ser de uma cor e o outro ser de outra.
Agora, eles queriam saber o que que era branco e o que que era preto e se isso fazias os dois diferentes. (ZIRALDO, 2013, p.20)

No trecho acima, percebemos que a questão da cor é totalmente invisível para aqueles que não se depararam com alguma situação na qual o “elemento cor” é posto



em análise. O problema é a cor, é aquilo que está na superfície. A pergunta –“por que é que todo mundo dizia que um era preto e o outro era branco?” – atinge, de dentro para fora do texto a experiência da realidade. Se distanciando da inocência, eles finalmente vão pensar sobre suas identidades. Ambos nunca haviam se preocupado com suas diferenças.

O choque experimentado pelos personagens é proporcional à separação entre as duas cores enquanto cores. Em outro momento, o menino marrom, já crescido, percebe, de maneira simples e direta a existência da discriminação de cor:


“Se o azul é uma cor fria e o vermelho é uma cor quente, por que é que, na cabeça de ninguém, uma é o contrário da outra? Quem foi que inventou que o preto é o contrário do branco? Se eu sou marrom e se meu melhor amigo não é exatamente branco, por que é que nos chamam de preto e de branco? Será que é para que fiquemos um contra o outro?” (ZIRALDO, 2013, p.29)

As perguntas impostas pelo menino põem em dúvida a maneira como entendemos o mundo ou pensamos entendê-lo, pois provocam um desconforto na nossa consciência, ao mesmo tempo em que aguçam ansiosamente o nosso senso crítico.

Assim como o negro é construído como negro, e o branco construído como branco, a “cor da pele” é construída. Aos diferentes tipos humanos foram associadas características das cores e o que elas representam, tanto positiva quanto negativamente. O cérebro humano não consegue distinguir, ou apresenta extrema dificuldade em dissociar a cor de seu simbolismo. Para melhor exemplificarmos nosso argumento: quando se diz “menino branco”, de imediato vemos a cor branca e todas as suas combinações de significado, as relações simbólicas estabelecidas com a realidade. Da mesma forma, com “menino negro” vemos toda a gama de imagens que a cor/palavra “negro” pode produzir.⁶

Fica evidente que ao descobrirem as coisas por si mesmos, os meninos se enxergam como iguais. Para as crianças, em especial o menino marrom e o menino cor-

⁶ Para que isto fique mais claro, basta digitar no buscador de imagens do *google* a palavra “nego”, derivação da palavra “negro” e observar a enorme quantidade de textos expressos de forma sarcástica ou pejorativa agregadas a fotos de homens negros comuns ou famosos (atores, cantores, jogadores de futebol etc). Frases como: “nego se assusta”, “nego não se enxerga”, “nego se acha”, dentre outras, são exemplos da associação negativa a uma palavra.



de-rosa e na construção de seu mundo⁷, os preconceitos e as diferenciações do mundo adulto soam como tolices. Segundo Benjamin:

A criança exige dos adultos explicações claras e inteligíveis, mas não explicações infantis, e muito menos as que os adultos concebem como tais. A criança aceita perfeitamente coisas sérias, mesmo as mais abstratas e pesadas, desde que sejam honestas e espontâneas [...] (BENJAMIN, 1987, p. 236-7)

A obra *O Menino Marrom*, possuindo uma narrativa que argumenta a diversidade por meio das cores, trata em seu texto das diferenças de forma honesta e espontânea. No terreno da literatura infantil, promove a sensibilidade dos leitores para a afirmação de que as oposições não devem existir. Todos nós deveríamos agir como faz o menino marrom: “ele deu um sorriso lindo, [...] ele havia descoberto que o preto *não* era o contrário do branco!” (ZIRALDO, 2013, p.30)


Nesta narrativa, presenciamos a busca pela razão, a procura de argumentos sinceros no que diz respeito às diferenças entre os seres humanos. Sendo uma obra literária voltada para o público infantil, as indagações levantadas pelo menino marrom, pelo menino cor-de-rosa e pelo narrador encontram ou deveriam encontrar eco no público adulto.

A história da amizade entre o menino marrom e o menino cor-de-rosa faz parte de um “encontro saudável”⁸ entre seres diversos. Com perguntas e propostas básicas, simplifica as relações entre brancos e negros. O menino marrom não tem complexos de inferioridade, ele é uma criança, e como tal tem o mundo para desvendar e tentar entender. Pelo fato de ser ainda menino, é um personagem curioso, que não tem medo de buscar argumentos lógicos para seus pontos de vista. Ele ainda é imune a certos complexos.

O autor Ziraldo deixa claro (o uso da palavra não é proposital) exatamente a “questão da cor”. A questão da inclusão e do respeito às diferenças, algo que deveria ser próprio do humano, só vem sendo pensada na contemporaneidade. A narrativa é um esclarecimento sobre a ideia das cores e suas qualificações enquanto símbolos.

⁷ “Assim, as próprias crianças constroem seu mundo de coisas, um microcosmos no macrocosmos” (BENJAMIN, 1987, p.238)

⁸ Segundo Fanon: Nosso objetivo é tornar possível um encontro saudável entre o negro e o branco. (FANON, 2008, p.81)



Tendo em consideração a abordagem que o autor decidiu tomar, a narrativa propõe uma apresentação inocente e direta para impasses nas questões raciais. Para os personagens da história não existe medo da cor, ambos os personagens agem no sentido de “enfrentar o mundo” (FANON, 2008, p.80) da maneira mais simples possível.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. “Livros infantis antigos e esquecidos”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Vol1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CHINEN, Nobuyoshi. **O papel do negro e o negro no papel**. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo /USP, São Paulo, SP, 2013. Disponível em:< www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde.../Nobuyoshi.pdf >, acesso em 01 de março de 2016.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. SILVEIRA, Renato da. [Trad.] Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio Século XXI: o minidicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. CABRAL, Álvaro; DANESI, Antonio de P. [Trad.] São Paulo: Martins Fontes, 2015.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014.

SODRÉ, Muniz. **Claros e Escuros: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil**. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

ZIRALDO. **O menino Marrom**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2013.

ZIRALDO. **Flicts**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2005.

Site do autor Ziraldo. Disponível em:<<http://www.ziraldo.com/home.htm>>, acesso em 9 de março de 2016.

REPRESENTAÇÃO FEMININA AFRODESCENDENTE NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL CONTEMPORÂNEA.

Rayron Lennon Costa Sousa (UFMA/UEMA)¹
Algemira de Macêdo Mendes (UESPI/UEMA)²

Resumo:

Neste trabalho pretende-se focar as produções literárias infanto-juvenis contemporâneas, buscando evidenciar o lugar da personagem afrodescendente nessas novas perspectivas escritas, representadas positivamente, à luz das discussões sobre a identidade na pós-modernidade. Esta pesquisa classifica-se, segundo sua finalidade, como pesquisa teórico-bibliográfica, utilizando como metodologia a análise-crítica, caracterizada como explicativa, tendo como *corpus* de análise as obras *Menina bonita do laço de fita* (1974), de Ana Maria Machado e *O cabelo de Lelê*, de Valéria Belém (2007). O aporte teórico constitui-se das discussões de Coelho (1991), Zilberman (2014), Hall (2006), Bourdieu (2002), entre outros teóricos.

Palavras-chave: Literatura Infanto-Juvenil Contemporânea; Gênero; Ana Maria Machado; Valéria Belém.


Introdução

As discussões sobre novos lugares e novos protagonismos na literatura brasileira tematizam um cenário literário inovador na contemporaneidade. Nesse momento, Mulheres e Afrodescendentes caminham para garantir uma representação positiva, representação essa negada historicamente por inúmeras formas de dominação. O universo da literatura, através da experiência com o texto literário, subsidia um deleitamento dos leitores para a desconstrução de estereótipos que marcam as identidades dessas mulheres afrodescendentes no campo social e literário. O que antes as tornava inferiores, agora assegura suas identidades e a conquista de seus lugares.

O lugar do negro, do indígena e da mulher nunca esteve tanto em evidência como neste século, embora as discussões tenham iniciado anteriormente na virada do século XIX para o século XX, é na contemporaneidade que a mulher pode escrever e assinar sua escrita, que o negro protagoniza as narrativas e não é obrigado a estar em posição subalterna, dias em que ser mulher e ser negra não caracteriza dois tipos diferentes de preconceito. É partindo desse novo projeto literário que tais protagonismos têm se tornado objeto de reflexões e análises na busca da superação e transformação de um

¹ Professor do Curso de Linguagens e Códigos (UFMA). Graduado em Letras (UNITINS), Mestrando em Letras – Teoria Literária (UEMA). Contato: rayronsousa@hotmail.com.

² Pós-doutora em Literatura (Universidade de Lisboa). Professora do Programa de Pós-graduação em Letras da UEMA. Coordenadora do Mestrado em Letras (UESPI). Contato: ajemacedo@ig.com.br




cenário literário predominantemente masculino e branco na idealização de um cânone democrático.

Nesse sentido, é na literatura infanto-juvenil que objetiva-se investigar de que modo a personagem afrodescendente é representada do ponto de vista étnico e de gênero, contemplando discussões sobre gênero, autoria feminina e a afirmação das identidades, refletindo criticamente sobre as contribuições dessas escritas e protagonismos na formação do público leitor, no universo da leitura como formação social à luz das teorias da identidade na pós-modernidade.

O *corpus* da pesquisa abrange duas obras ficcionais da literatura infanto-juvenil contemporânea: *Menina bonita do laço de fita* (1986), de Ana Maria Machado e *O cabelo de Lelê* (2007), de Valéria Belém. A escolha das obras se deve ao fato de ambas trazerem como protagonistas personagens afrodescendentes conscientes de sua identidade, antevendo um tipo de representação literária positiva no tocante à afrodescendência e ao gênero: ser mulher e ser negra, identificando nessas duas narrativas as relações estabelecidas entre as personagens e os contextos sociais vigentes, assim como suas dinâmicas para a superação dos preconceitos étnico-raciais e de gênero.

Considerando que a análise proposta visa compreender a representação da personagem feminina afrodescendente nas narrativas contemporâneas e as relações de empoderamento dessas personagens e, de modo específico, identificar o caráter afirmativo de suas identidades, o método de investigação adotado é a análise crítica, caracterizada como explicativa, precedida da pesquisa teórico-bibliográfica, com a finalidade de compreender e interpretar através da experiência do texto literário de autoria feminina as discussões acerca das respectivas representações presentes no *corpus* elencado.

Portanto, discutir a conquista de lugares, a afirmação das identidades e a busca pela compreensão das presenças “ainda vigiadas” é construir um panorama não mais pautado na horizontalidade, mas na verticalidade das relações sociais que possibilitam o surgimento de produções literárias de autoria feminina que diversifica, agora, o acervo e os espaços literários da literatura brasileira, espaços esses ancorados em um projeto moderno de equidade social. A leitura pretendida no presente trabalho busca focar as



produções literárias infanto-juvenis contemporâneas, buscando evidenciar o lugar da personagem afrodescendente nessas novas perspectivas escritas.

2 Algumas Considerações sobre Literatura e História na Formação da Literatura Infanto-Juvenil


*“A história é émula do tempo,
repositório dos factos, testemunha do
passado, exemplo do presente,
advertência do futuro”.*
Miguel de Cervantes³ (1547-1616)

Os diálogos entre Literatura e História acontecem todas as vezes que buscamos explicar um fato histórico ou um evento literário, pois não podemos discutir Literatura sem considerar o momento histórico em que ela foi idealizada e publicada, o “tempo”, tampouco sem identificar os lugares em que aconteceram, os “espaços”, não sendo possível desassociar da História as obras literárias que tanto contribuíram com seus manuscritos para a construção das versões do passado que dispomos hoje, como destaca o romancista e dramaturgo Miguel de Cervantes.

Nesse sentido, é partindo da relação simbólica entre Literatura e História e de suas ramificações que buscamos compreender o universo literário que envolve crianças e jovens, no que se refere à Literatura Infantil e Infanto-juvenil, buscando evidenciar o lugar e a representação da personagem afrodescendente feminina na ficção e nas discussões sociais contemporâneas, neste momento partindo de um panorama histórico desse gênero literário, Infanto-Juvenil, embasados não somente na “verdade pura” que a História apresenta, tampouco na discursividade “ficcional” da Literatura, mas no entremeio das duas.

Dísparas e ao mesmo tempo tão dialógicas, Literatura e História caminham juntas objetivando responder aos questionamentos que emergem com os problemas sociais, buscam, além disso, preencher lacunas na própria História, entendida enquanto ciência, e no inconsciente dos leitores, constructo fruto, em partes, pelo viés

³ Maior poeta, romancista e dramaturgo da Língua Espanhola, nascido na cidade de *Acalá de Henares* em 1547, e falecido em 1616, em Madri, ambas as cidades localizadas na Espanha. Autor de grandes clássicos da literatura mundial, como *Dom Quixote de la Mancha*, sua obra mais conhecida, publicada em 1605.



intersubjetivo que a Literatura proporciona. Partindo dessas colocações, o crítico e historiador Alfredo Bosi em “*Entre a Literatura e a História*” (2015, p. 09) define que,


“[...] com a linguagem dos primeiros homens, a poesia lhes deu o abrigo da memória, os tons e as modulações do afeto, o jogo da imaginação e o estímulo para refletir, às vezes agir. Se acolhermos os termos da meditação que Heidegger empreendeu em torno do poético, diremos que antes de ser sentimento e pensamento, memória e fantasia, a linguagem-poesia foi, para a humanidade emergente, a “casa do Ser”. A expressão tem alcance ontológico, mas pode ser interpretada existencialmente: a linguagem permite que as coisas ganhem um sentido público e comunicável na teia intersubjetiva”.

Compreendemos, diante do exposto pelo autor, a relação entre a linguagem e memória para a construção do presente, tendo o passado como espelho e projeção para o futuro, os tempos se inter-relacionando. O autor ainda destaca a importância da linguagem para tornar as coisas comunicáveis, e para isto a importância da história como construção coletiva em diferentes tempos.

Assim, as origens da literatura Infanto-Juvenil têm suas origens e sua consolidação na Europa enquanto gênero literário, especificamente na França e na Alemanha, na modernidade Ocidental, no século XVII ao XIX, tendo como pressuposto a criança ter sido (re)conhecida e ter tido seu status de leitora garantido por essa ascensão, embora essa literatura só tenha chegado ao Brasil no final do século XIX, através de práticas de tradução e adaptações dos clássicos canonizados mundialmente, trazidos para a América do Sul como nova possibilidade, tendo como objetivo o preenchimento de uma lacuna no universo literário da literatura brasileira, no que tange aos textos literários destinados a crianças e jovens.

Escritores como os *Irmãos Grimm, Anderson, Charles Perrault, Jean de La Fontaine*, entre outros, protagonizaram esse momento com seus escritos, trazidos para o Brasil e incorporados no universo literário brasileiro como produções nacionais, destinadas a uma parte da sociedade, tida como culta, enquanto a massa, a sociedade popular, bebia, ainda, das narrativas orais, principalmente das lendas e contos folclóricos, processo semelhante que pode ser percebido nas “origens da formação literária infantil e infanto-juvenil na Europa, compreendida entre os séculos IX e XVIII”, ratificado pela ensaísta e crítica literária Nelly Novaes Coelho (1991, p. 30).

Assim, Amauri Mendes Pereira em “*África: para abandonar estereótipos e distorções*” (2012, p. 47), afirma que “Os referenciais históricos, simbólicos e estéticos



de matrizes africanas são o ponto de partida para a constituição de uma identidade afro-brasileira, questão das mais sensíveis em nosso país”.

Concomitante com o início desse novo tempo e dessa sensibilidade, no Brasil a literatura infanto-juvenil se consolidava com a inserção dessas minorias de representação política, no final do século XX. Inserção essa fruto dos movimentos sociais que almejavam uma representação positiva, pautada na busca de uma simetria para legitimar essa nova ordem, deixando de lado o que contribui para perpetuar o racismo e as desigualdades de gênero.


Segundo Coelho (1991, p. 5) acerca da conceituação da Literatura Infanto-Juvenil e seus desdobramentos, ela é:

Abertura para a formação de uma nova mentalidade, além de ser um instrumento de emoções, diversão ou prazer, desempenhada pelas histórias, mitos, lendas, poemas, contos, teatro, etc., criadas pela imaginação poética, ao nível da mente infantil, que objetiva a educação integral da criança, propiciando-lhe a educação humanística e ajudando-a na formação de seu próprio estilo.

Destacamos ainda, que a experiência com o texto infantil e sua narração possui, dentre outras funções, a de compreender o mundo, assim como os valores que o envolve, pois parte da interpretação de como é contada a narrativa. Assim, segundo o professor e escritor Diógenes Buenos Aires de Carvalho (2011, p. 22),

O mundo através da visão da criança possui um caráter interpretativo, pois apresenta, com base nos dados coletados, o lugar que a criança ocupa enquanto narrador, tendo em vista que, ao realizar o processo da reprodução das histórias, é a responsável pela configuração do texto, o que a leva a explicar o seu posicionamento e suas escolhas, que se evidenciam nas marcas encontradas nas narrativas. À medida que o leitor infantil se constitui como narrador, ocupa seu lugar enquanto sujeito sócio histórico, uma vez que ele não apenas seleciona a forma do texto, mas também um conjunto de valores ou normas sociais de sua época.

Nesse sentido, construindo uma relação entre as leituras, inferimos que as narrativas são textos vivos que exercem força subjetiva sobre seus leitores, sobre seu caráter real. Para o filósofo e crítico literário Tzvetan Todorov (2009, p. 11) citando Henry James, ambos afirmam que “[...] a obra literária é um organismo vivo [...]”. Observamos que os autores corroboram entre si sobre a afirmativa que a obra literária não está estagnada, mas se constrói a partir das relações dialógicas entre a tríade: autor-obra-leitor, seguindo a relação de dependência que ambos estipulam entre si para manterem-se vivos.



Partindo dessa assimilação, observamos a necessidade de se discutir no plano da crítica literária, as obras: *Menina bonita com o laço de fita*, de Ana Maria Machado e *O cabelo de Lelê*, de Valéria Belém e suas novas finalidades, no sentido de novas perspectivas e novos protagonismos, identificando os lugares e espacialidades que ocupam na contemporaneidade.


Na gênese do gênero infanto-juvenil no Brasil encontramos os clássicos de Charles Perrault, e em consonância com essas,

[...] histórias de fadas europeias, ao lado de narrativas coletadas entre os descendentes dos povoadores do Brasil. Há histórias de origem portuguesa e também narrativas contadas pelas escravas que educavam a infância brasileira no século XIX. Foi como a tradição popular e oral entrou na literatura infantil brasileira, para não mais sair. (ZILBERMAN, 2014, p. 18)

Nessa perspectiva, a partir das inferências da autora, compreendemos que os textos traduzidos e adaptados por Figueiredo Pimentel, naquele primeiro momento já introduziam a identidade do Brasil nas histórias, com a inserção de elementos da tradição oral, as narrativas contadas pelos escravos, principalmente as mulheres que detinham a responsabilidade de educar os infantes. É partindo dessa aproximação que, não somente a Literatura Infanto-juvenil, mas a própria formação da Literatura Brasileira ganhou voz e vez a partir da aproximação das realidades, tal aproximação resulta na possibilidade de estabelecer diálogos, estreitando a distância entre os universos. Carvalho (2011, p. 37), afirma que,

[...] Ao aproximar o texto do universo do seu receptor, postula-se a possibilidade de se estabelecer o diálogo entre os mesmos e, por conseguinte, tornar possível à criança o acesso ao mundo real, organizando suas experiências existenciais e ampliando seu domínio linguístico, bem como enriquecendo o imaginário.

Nesse sentido, toda aproximação de realidades se faz necessária para a significação da obra literária, não no sentido de canonizá-la, mas de trazê-la para o meio social para que ela tenha vida para além de sua escrita. Salientamos que além da aproximação da narrativa com o universo do leitor, a obliquidade entre textos destinados a adultos e textos destinados a crianças e jovens podem ser lidos por outros públicos. Isto significa dizer que não é regra que os respectivos textos literários estejam “fechados” para um público específico, assim como crianças podem se interessar por textos destinados aos adultos, o processo pode ser inverso.




Nessa perspectiva de escrita, a autora reconstruía e desmembrava uma estrutura de narrativas eurocêntricas, perpassadas desde as origens com os textos traduzidos e adaptados, além de publicar obras que iriam contra o regime político do país, como por exemplo, *História meio ao contrário*, cujo objetivo era estimular a independência dos leitores, sua obra não se restringia a crianças e jovens, mas era um convite aberto aos adultos. Salientamos, ainda, sua grande e importante representação como pioneira na fase de transição da década de 1970/1980.

A partir desse momento, a literatura infanto-juvenil começou a estruturar-se com temáticas novas, a identidade brasileira estava em questão, surgindo histórias protagonizadas por novos sujeitos e novas representações reafirmando o caráter pluriétnico e pluricultural do Brasil, que intervinham nas realidades e tinham a intenção de provocar nos leitores uma reflexão, desmitificando pré-conceitos e preconceitos acerca do “diferente”, não olhando para o que já existe com um sentimento de justiça histórica, mas propondo novas discussões. Não era mais o diferentismo glacial que encantava, mas a diversidade constituidora do Brasil.

Sobre ser mulher e negra, embasada nas discussões étnicas e de gênero, percebemos que foi através de muitos vieses que ela foi excluída do mundo social, ocupando um lugar à margem, silenciada, inferiorizada, retraída sempre para segundo plano, seja por questões ideológicas da época, seja pelo contingenciamento do espírito sexista patriarcalista que se propagava. Tal assertiva é confirmada por Lobo em *A dimensão histórica do feminismo atual* (1999, p. 05):

[...] Ser o outro, o excluído, o estranho é próprio da mulher que quer penetrar no “sério” mundo acadêmico ou literário. Não se pode ignorar que, por motivos mitológicos, antropológicos, sociológicos e históricos, a mulher foi excluída do mundo da escrita – só podendo introduzir seu nome na história europeia por assim dizer através de arestas e frestas que conseguiu abrir através de seu aprendizado de ler e escrever em conventos. [...]

Após a publicação de *Úrsula*, outras escritoras surgiram isoladamente, cada uma com seu estilo e trazendo à tona inúmeras questões incorporadas por suas protagonistas, muitas vezes, uma projeção pessoal da própria autora, entre elas escritoras de Literatura Infanto-Juvenil. Destacamos no século XX as presenças acentuadas das escritoras: Cecília Meireles, de Raquel de Queiroz, Clarice Lispector, Lígia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Lya Luft, Adélia Prado, Hilda Hilst, Ana Maria Machado, entre outras



que com suas escritas mergulhadas em universos socioculturais apresentaram um Brasil até aquele momento desconhecido por seus moradores.

Diante desses nomes, construiu-se com muito esforço uma literatura diversa em temáticas e em suas significações, embora a escrita feminina tenha sido iniciada no século XVIII, foi somente no final do século XX que essas mulheres tiveram suas ascensões literárias. Tal assertiva é confirmada por Zolin (2005, p. 282) quando afirma que,

[...] se as vozes femininas, assim como as vozes das minorias étnicas e sexuais, estiveram por tanto tempo silenciadas no âmbito social e, conseqüentemente, na literatura, o final do século XX assistiu uma considerável reviravolta nesses domínios: o reconhecimento institucional da existência da literatura escrita por mulheres [...] que essas vozes “outras” sejam ouvidas não apenas entre eles próprios [...].

Nesse sentido, a autora corrobora com a ideia de que estas discussões, assim como a divulgação dessas produções, não devem ficar restritas somente aos iguais, a um grupo específico, mas que lutem para que a sociedade conheça essa nova história, agora contada por muitas vozes. Assim, a necessidade por fazer-se presente na contemporaneidade parte do princípio do reconhecimento institucional da existência da mulher, e do resgate de suas contribuições para a/na formação das sociedades, considerando a necessidade de se (re) escrever a História, agora, sem dominações e sem repressões por serem elas mulheres e libertas.

Portanto, partindo dessas discussões compreendemos o quanto era difícil ser mulher no século XVIII e XIX, no Brasil e no mundo, espaços esses que vangloriavam a ideologia patriarcal, as inúmeras formas de dominação, seja pela submissão, seja pela omissão e negação aos direitos básicos e essenciais para o bem-estar de todos. Percebemos ainda que a literatura foi influenciada pelos movimentos sociais, no caso da participação das mulheres pelo feminismo, e para os afrodescendentes pelo Movimento Negro Organizado, movimentos esses que tinham e têm como dilema a participação social e literária dos excluídos, sejam mulheres, miscigenados, homossexuais etc., na busca pela (re)construção da história com a participação de todos que contribuíram efetivamente com a construção de um novo cenário a partir de suas escritas, para o desenvolvimento de sociedade que não concordava com uma só voz, cujo cenário partiu de uma construção que se deu a partir de ideologias que valorizavam um ideal em detrimento da pluralidade que forma as sociedades.

3 PARA ALÉM DOS CACHOS E DOS LAÇOS DE FITA: ANÁLISE DAS PERSONAGENS FEMININAS DAS OBRAS DE ANA MARIA MACHADO E VALÉRIA BELÉM

[...] Se eu sou marrom e se meu melhor amigo não é exatamente branco, porque é que chamam a gente de preto e branco? Será se é para que fiquemos um contra o outro?


Ziraldo, *O menino marron* (2005, p. 29)

A construção de um panorama que contempla a gênese da Literatura Infanto-Juvenil no Brasil, assim como as discussões sobre Gênero e Poder, Afrodescendência e suas representações e Autoria Feminina subsidia, neste recorte textual, o encontro entre as histórias e estórias advindas das traduções e adaptações, cujos espaços narrativos eram negados às pessoas de cor, defrontando-se com a nova transição temporal que não só oportunizou espaços, mas colocou-os, em especial os afrodescendentes, nas posições de protagonistas e autores de sua própria história.

Os novos protagonismos, ainda tão questionados pelas classes elitizadas e “branqueadas”, representam a equidade social e étnica, ambas deveriam ter sido impostas antes mesmo dos africanos embarcarem nos navios, que se tornaram “Negreiros” pelas condições dos translados e pelas histórias escritas com sangue naqueles porões. Na contemporaneidade as discussões sobre os preconceitos étnicos e raciais ganham voz e ecoam na História, não em uma obsessão por mudar o que já está escrito, mas para que questões como as fenotípicas não possam intervir ou contribuir para as formas de dominações, os regimes e as supremacias que tentaram por tanto tempo apagar o brilho dos olhos dos afrodescendentes.

Assim, os percursos historiográficos literários tecidos anteriormente informam que a Literatura Infanto-Juvenil brasileira, compreendida entre o século XVIII e XIX, não trouxe uma representação positiva do afrodescendente, tampouco da mulher, evidenciando também a ausência da escrita feminina, ambas as negligências foram fruto do patriarcalismo, do ideal étnico branco, e da escrita masculina como características enaltecidas e as únicas aceitáveis, para a composição de um cânone literário que seguia à risca, até o Romantismo, a tentativa de reprodução de uma Europa na América Latina.

Imaginemos como foi árduo ser mulher e ser afrodescendente, duas maneiras de sofrer preconceito numa sociedade com ideais opostos, e como essas questões foram




perpassadas nos textos literários no transcorrer da história. A resposta é imediata: as mulheres e os afrodescendentes foram excluídos da formação do Brasil, tanto no plano textual como nas representações positivas. As poucas menções sempre trazem essas representações em segundo plano e/ou representadas negativamente. A própria escrita feminina era maquiada e assinada de forma “masculinizada”, pois elas, as mulheres, estavam destinadas ao lar e às prendas domésticas, e cabia aos negros o expurgo social, em todos os sentidos dessa palavra.

Adotando uma perspectiva crítica, analisaremos a representação das personagens afrodescendentes na Literatura Infanto-Juvenil Contemporânea. De um lado teremos *Menina bonita com laço de fita*, de Ana Maria Machado, narrativa de grande repercussão, primeiramente por trazer como protagonista uma criança afrodescendente, consciente de sua identidade étnico-racial, em segundo plano pela inserção da mulher no protagonismo, além de não deixarmos de notar a autoria feminina, inaugurando neste gênero literário, em pleno século XX, uma literatura consciente de sua função social, para além da estética do texto literário. De outro lado, em *O Cabeço de Lelê*, de Valéria Belém, encontraremos nas dúvidas da protagonista e nas discussões sobre o seu cabelo, partindo do porquê de todas as coisas, o debruçar-se sobre sua História e de seu povo, buscando todas as respostas que necessita para aceitar-se como é.

As duas autoras, Ana Maria Machado e Valéria Belém, se inscrevem na esfera da transgressão da ficção contemporânea, ultrapassam as categorias e estereótipos, historicamente preconizados e perpassados no âmbito das relações de poder e alteridade, trabalhando diretamente na construção da *psique* dos Infanto-juvenis, através da memória viva e do imaginário realístico, discussões que orientam no sentido de denúncia, e possuem um caráter “previsível”, já que atualmente elas fazem parte, de forma intensificada e contínua, das discussões que tematizam os universos das pessoas de cor e de gênero, no tocante à representação das personagens e suas identidades, seja ela afrodescendente, seja feminina.

Nesse sentido, Ana Maria Machado e Valéria Belém optaram por trazer em suas narrativas personagens afrodescendentes conscientes de suas formações étnicas e culturais, narrativas que se contrapõem literalmente com os clássicos conhecidos no universo da Literatura Brasileira Infanto-Juvenil.



Intenta-se que as discussões proporcione uma compreensão das novas produções infanto-juvenis que trazem como protagonistas mulheres e afrodescendentes, cujo objetivo é a representação positiva das minorias étnicas e sexuais na escrita literária contemporânea.


Considerações Finais

No universo das transformações globais, entre questões políticas e culturais forçadas pela contemporaneidade, estão em evidência as formações identitárias, especificamente da identidade cultural e étnica, que se tornaram palavras de ordem neste novo momento, momento esse que prioriza entre outras especificidades a estética afro, tão em voga neste século, a partir de novos ideais de beleza e matrizes culturais, o que acabou estabelecendo uma ordem cultural que prioriza a identidade ‘natural’ daqueles que por muito tempo se sentiram “aculturados” por outros ideais de beleza, perpassados no âmbito das relações de poder.

Concluimos, a partir da análise construída, que *Menina bonita com laço de fita e O Cabelo de Lelê* são obras infanto-juvenis de grande impacto na formação sociológica e cultural dos leitores, pois traz para o cerne das discussões o protagonismo feminino, a identidade cultural, o pertencimento étnico afrodescendente, bem como o ideal estético afro, como a admiração do coelho branco para com a menina negra ou o auto-reconhecimento étnico vivido por Lelê, recursos que se contrapõem à historiografia literária dos clássicos traduzidos e adaptados, que em sua gênese, no Brasil, não trouxeram personagens afrodescendentes na posição de protagonistas, e quando traziam sempre estavam em segundo plano, assumindo posições subalternas e marginais, perspectiva essa que se alterou com o surgimento de um novo movimento literário encabeçado por Ana Maria Machado, Lygia Bojunga, Ruth Rocha, entre outras que ecoam na literatura Infanto-Juvenil Brasileira.

Referências

- BELÉM, Valéria. **O cabelo de Lelê**. Ilustração Adriana Mendonça. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.
- BOSI, A. **Entre a literatura e a história**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. **As crianças contam as histórias: os horizontes dos leitores de diferentes classes sociais**. Teresina: EDUFPI, 2011.

- 
- CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha** (Trad. de Viscondes de Castilho e Azevedo). São Paulo: Editora Abril, 1978.
- COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da Literatura Infantil/Juvenil**. São Paulo, Ática, 1991.
- LOBO, L. A. **A dimensão histórica do feminismo atual**. In. RAMALHO, C. (Org) *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999b. P. 41-51.
- MACHADO, Ana Maria. **Menina Bonita do Laço de Fita**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2005
- PEREIRA, Amauri Mendes. **Trajetória e perspectivas do movimento negro brasileiro**. Belo Horizonte: Nandyal, 2008.
- TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Cairo Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- ZILBERMAN, Regina. **Como e por que ler literatura infantil brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- ZIRALDO . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1613/ziraldo>>. Acesso em: 09 de Mar. 2017.
- ZOLIN, Lúcia Osana. **Crítica Feminista**. In BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá, 2005.

AS “NARRATIVAS BREVES” DE MARINA COLASANTI E A FORMAÇÃO DE LEITORES: UMA PERSPECTIVA INTERTEXTUAL

Valeria Cristina de Abreu Vale Caetano¹

Resumo: O presente artigo visa a comprovar de que maneira as “narrativas breves” de Marina Colasanti contribuem para a formação de leitores nos dias de hoje. Este trabalho consiste em uma prática intertextual sobre leitura com alunos do Ensino Médio do Colégio Pedro II. As “narrativas breves” exercem um fascínio sobre os leitores, estabelecendo uma relação entre sua vivência e o texto literário. Roland Barthes, teórico francês enfatiza com primazia, tanto na escritura quanto na leitura, o prazer do texto com fruição. Este estudo sobre a obra infantil e juvenil de Marina Colasanti leva-nos a entender os mecanismos que facilitam a aproximação e a interação com a literatura contemporânea.

Palavra-chave: Marina Colasanti e as narrativas breves, Intertextualidade, Literatura Infantil e Juvenil, Formação do leitor

1 – INTRODUÇÃO

Marina Colasanti utiliza a fantasia, como nos contos de fada para transmitir sua mensagem sobre o mundo. Desta forma, o realismo não se opõe à fantasia, sendo difícil estabelecer uma nítida diferença entre poesia e prosa, como nos textos extremamente simbólicos e poéticos de UMA IDEIA TODA AZUL, verdadeiros poemas em prosa.

O presente trabalho propõe uma análise da obra infantil e juvenil de Marina Colasanti, especificamente de seus contos, uma vez que a literatura contemporânea vem manifestando uma tendência crescente pelas “narrativas breves”, principalmente a partir dos últimos quarenta anos.

Possibilita analisar comparativamente a estrutura de sua produção literária, tendo como pressupostos os principais temas que atravessam seus “contos breves” e que não são “infantis” e nem tampouco “infantilizados”. Pelo contrário, Marina Colasanti ao escrever para leitores de todas as formações, alcança diferentes gerações, abrangendo vários aspectos: o feminino, o poético, o político, o acadêmico.

Esse trabalho pretendeu discutir o conceito das “narrativas breves” na contemporaneidade, bem como investigar a influência que exercem sobre o processo de produção de leitura, tendo em vista a relação existente entre este tipo de narrativa e os leitores de hoje. Em que medida as narrativas breves favorecem a aproximação do leitor

¹ Professora Titular do Departamento de Português e Literaturas do Colégio Pedro II. Graduada em Letras Português/Inglês (UVA); Especialista em Língua Portuguesa (UERJ); Mestre em Literatura Brasileira (UERJ); Doutora em Língua Portuguesa (UERJ). Contato: valeriacristinacaetano@yahoo.com.br

com a Literatura? Permite também investigar a relação entre a estrutura dos contos de Marina Colasanti e a recepção de leitores contemporâneos.

Desta forma, a atividade de leitura passa a ser considerada como habilidade relacionada aos mais importantes aspectos da vida pessoal e social dos indivíduos.

2 - OBJETIVO DO ESTUDO

Esta pesquisa visa a buscar possíveis respostas a várias questões relativas à Literatura Contemporânea e comprovar de que maneira as “narrativas breves” de Marina Colasanti contribuem para a formação de leitores nos dias de hoje.

3 - JUSTIFICATIVA

O texto literário e, mais especificamente, a narrativa breve, nas quatro últimas décadas partiu para uma renovação do recurso tradicional da ficção, pelo jogo da intertextualidade, pela paródia, pela investigação de estados existenciais e pelo realismo que aparece quebrando tabus e preconceitos, lidando com problemas cotidianos. Desta forma, as “narrativas breves” representadas pelos contos de Marina Colasanti que serviram de objeto de estudo, permitem extrapolar os limites da leitura, passando a ser expressivos e capazes de proporcionar o desvelamento do mundo, a revelação do próprio sujeito/leitor, ou seja, leitor/fruidor, aquele tipo de leitor que se expressa diante do texto, garantindo o prazer de ler.

Roland Barthes (1987), teórico francês enfatiza com primazia, tanto na escritura quanto na leitura, o prazer do texto com fruição. É importante ressaltar que não há juízo crítico sem que haja fruição, ou seja, é preciso que o leitor se sensibilize e se posicione diante do texto.

A paródia é um recurso literário bastante utilizado pela literatura principalmente nas décadas de 70 e 80, como forma de crítica ao poder, pelo fato daquele período se caracterizar basicamente pelo autoritarismo no panorama político e social do país. Conseqüentemente, naquela época uma infinidade de reis, príncipes e princesas foram caracterizados de forma paródica.

Marina Colasanti recupera motivos tradicionais dos contos de fada: a busca da identidade, a tensão entre espaços antagônicos, o conflito de gerações, o diálogo entre

proibição e o desejo de amor. A autora resgata os mitos presentes nos contos de fada e os alinhava com a delicadeza e escrita femininas.

Affonso Romano de Sant'Anna (2002), em seu livro intitulado “Paródia, Paráfrase e Cia.” afirma que: “Modernamente a paródia se define através de um jogo intertextual”.

Desse modo, o presente projeto pretende comprovar de que modo a produção literária de Marina Colasanti, especificamente seus contos e crônicas, transformam a expressão em comunicação, o prazer em saber. Possibilitam a interpretação que resgata sentidos que a autora não previu, construindo relações, estabelecendo associações com outras obras e leitores.

Iser (1979), teórico da estética da recepção que valoriza o leitor afirma:

“Sem a entrada do leitor para suprir seus vazios, a obra não passa de um esquema incompleto”.

Quando os vazios rompem com as conexões entre segmentos de um texto, esta falta de conexão estimula o leitor a buscá-la, e com possibilidades variadas, tece representações e cumpre seu papel de coautor dos textos. Os vazios – interrupção da coerência do texto – se transformam na atividade imaginativa do leitor. Este se torna coautor dos textos à medida que somente através da leitura a Literatura se concretiza e se completa.

Logo, a obra de Marina Colasanti é estimulante e surpreendente, porque além da intertextualidade, a escritora trabalha deliberadamente com o implícito, de modo que a obra seja “aberta”, incompleta, assim como o sentimento de realidade que experimentamos.

4 - CONTEXTUALIZAÇÃO DA PESQUISA

O crescente desenvolvimento tecnológico e a influência da mídia na formação de mentalidades fazem parte do cotidiano dos leitores contemporâneos. É a era da velocidade também nas informações. Esta pesquisa consiste em uma prática de leitura com alunos do Ensino Médio do Colégio Pedro II, baseada na experiência docente da

pesquisadora como professora do Departamento de Língua Portuguesa e Literaturas da mencionada Instituição, bem como de Literatura Infantil e Juvenil.

Os sujeitos do estudo são alunos do Ensino Médio, especificamente do terceiro ano. O desenvolvimento dessa pesquisa teve como objetivo principal estimular práticas permanentes de leitura em jovens dessa faixa etária, tanto dentro quanto fora do âmbito escolar.

O estudo tem como ponto de partida investigar a utilização que esses jovens leitores contemporâneos fazem da leitura e da escrita na vida cotidiana, as dificuldades que encontram no uso destas habilidades e como reagem diante da interação com os textos literários, especialmente contos de Marina Colasanti.

As “narrativas breves” exercem um fascínio sobre os leitores contemporâneos à proporção que autores como Marina Colasanti têm permitido a aproximação da literatura àqueles que possuem pouco tempo para a leitura, estabelecendo uma relação entre sua vivência e o texto literário.

Por que o interesse por “narrativas breves” atualmente? Constata-se a receptividade pelas “narrativas breves”, principalmente contos e crônicas, devido ao fato de que estas narrativas apresentam determinadas características, tais como: precisão, concisão, rapidez ao expressar a forma com que as relações se multiplicam, no entanto, sem perder a qualidade de estilo e a densidade de conteúdo.

De acordo com a concepção contemporânea sobre a leitura, leitor seria aquele sujeito capaz de interagir com o texto e criar um mundo de sentidos. Portanto, a leitura de “narrativas breves” poderá transformar-se em um diálogo entre o sujeito-leitor e o sujeito-escritor, estabelecendo uma comunicação especial, tendo como veículo de interação o próprio texto literário.

Este estudo permite discutir a importância do aspecto literário na atividade de leitura partindo da premissa que a leitura como atividade, e a literatura como produto cultural, dependem mutuamente uma da outra, constituindo áreas limítrofes entre o fazer e o pensar.

5 - METODOLOGIA DA PESQUISA

Metodologia de sala de aula

Procedimentos metodológicos adotados nesta pesquisa:

O trabalho de leitura e interpretação de diversos contos e crônicas de Marina Colasanti sob a perspectiva intertextual foi realizado por meio de sequências didáticas intertextuais em que foram apresentados aos alunos textos dos gêneros contos e crônicas, a fim de se verificar a percepção do uso ou aplicação do recurso intertextualidade e dos seus tipos mais recorrentes, bem como investigar a presença do interdiscurso nas produções escritas dos alunos. Buscou-se com esse trabalho de leitura, analisar a capacidade de inferência e compreensão global desses textos por parte dos alunos – sujeitos deste estudo.

A organização das aulas incluiu atividades de leitura de diferentes contos e crônicas sob a perspectiva intertextual, interpretação e produção de texto. Esse trabalho propiciou aos alunos o contato continuado com uma variedade de textos o que permitiu a abordagem de uma diversidade de conteúdos e enfoques indispensáveis para a formação de leitores críticos, favorecendo o desenvolvimento da argumentatividade, expressão de ideias e opiniões dos alunos acerca de temas existenciais relacionados à ética e a valores humanos. Assim sendo, houve o “adentramento” crítico dos temas propostos pelos textos.

Entende-se por sequências didáticas o “conjunto de atividades escolares organizadas de uma maneira sistemática, em torno de um gênero textual oral ou escrito.” (DOLZ & SCHNEUWLY, 2013, p. 97). As sequências didáticas intertextuais incluíram as seguintes etapas: sensibilização, apresentação do texto-base, sistematização, complementação e proposta de redação.

5 - DESENVOLVIMENTO

Marina Colasanti integra um seletíssimo grupo de escritores brasileiros reconhecidos como exponenciais no campo da literatura que dialogando também com crianças, não se “apequenou”. Seus contos são, como a poesia, as pérolas da criação literária, como o conto de fada verdadeiro que serve para qualquer idade, em qualquer tempo, o que comove e que não morre. São preciosos e raros. Portanto, os contos de Marina são tão universais quanto aqueles. Mas têm um estilo inconfundível. Embora tenham sido crianças as primeiras a dialogar com estas suas narrativas, os adultos mais críticos têm-se fascinado com elas. Logo, não mudaram os contos, mas sim, os leitores.

O olhar crítico de Marina Colasanti incide, epifanicamente no feminino. Portanto, os papéis que a mulher desempenha e os espaços sociais que ocupa revelam uma visão quase essencialista do gênero.

A mulher é o centro de uma cosmogonia: princesa, rosa, sereia; tecelã, rainha, prostituta. Aldeã, esposa, mãe ou amante.

Em *CONTOS DE AMOR RASGADOS* (1986), livro de pequenos contos, de linguagem despojada, as invenções e os jogos de palavras, as belíssimas imagens e as metáforas, fazem-nos entrar na dimensão da poesia e, ao mesmo tempo estabelece uma comunicação direta, total com a emotividade cotidiana e secreta das pessoas. Feminino, este livro não diz respeito somente às mulheres. São minicontos, curtos poemas em prosa, histórias rasgadas de amor e de um amor rasgado que despertam emoção e o olhar crítico, pois, a feminilidade de Marina está na intuição aberta aos sentimentos que extravasa as meras aparências do senso comum.

O conto é a designação da forma narrativa de menor extensão e se diferencia do romance e da novela não só pelo tamanho, mas por características estruturais próprias. Aparece como uma amostragem, como um flagrante ou instantâneo, pelo que vemos registrado literariamente um episódio singular e representativo.

Quanto mais concentrado, mais se caracteriza como arte de sugestão, resultante de um rigoroso trabalho de seleção e harmonização dos elementos selecionados e de ênfase no essencial. O conto elimina as análises minuciosas, complicações no enredo, delimitam fortemente o tempo e o espaço.

No conto *A MOÇA TECELÃ*, a fiandeira tece e destece seu próprio destino. E tal como ela, a narradora se transforma em uma nova Penélope, tecendo os fios do seu próprio discurso. Lidando com emoções fortes, como o amor, projeta um mundo de magia que envolve o leitor.

Nesta curta narrativa, pode-se perceber a estrutura concentrada e irreversível, própria dos contos. Como um flash, a “superioridade” atribuída ao homem, em uma sociedade machista.

Esses elementos são flagrados simultaneamente e aparecem perfeitamente harmonizados, mantendo-se na estrutura da narrativa, bem delimitadas todas as suas

partes: a APRESENTAÇÃO: “Acordava ainda no escuro como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite”. “E logo sentava-se ao tear”. “... nada lhe faltava” “... e à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranquila”. A COMPLICAÇÃO: “sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido enchendo os palácios de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados.”; o CLÍMAX: “E pela primeira vez pensou como seria bom estar sozinha de novo”. “Começou a desfazer o tecido. Ele viu seus pés desaparecendo. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo.”; O DESFECHO que se conclui com: “Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte”.

Na origem dos contos, na sua idealização, há sempre uma imagem visual, e ao mesmo tempo, a escrita, a tradução em palavras adquire cada vez mais importância. Em suma, Calvino (2004) procura unificar a geração espontânea das imagens e a intencionalidade do pensamento discursivo. Desta forma, considera o conto a unificação de uma lógica espontânea das imagens e de um “desígnio levado a efeito segundo uma intenção racional”.

Calvino (2004) justifica a inclusão da visibilidade em sua lista de valores a preservar, a fim de advertir que estamos correndo o risco de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de “pensar” por imagens.

Estão presentes nos contos e crônicas de Marina Colasanti diversos elementos que contribuem para a formação da parte visual da imaginação literária, que são:

- 1) a observação direta do mundo real,
- 2) a transfiguração fantasmática,
- 3) o mundo figurativo transmitido pela cultura em vários níveis e

um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento.

Que futuro estará reservado aos leitores de hoje, ou seja, à imaginação individual dessa que se convencionou chamar a “civilização da imagem”, em uma humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas? Calvino propõe duas soluções: reciclar as imagens usadas, inserindo-as num contexto novo que lhes mude o significado, ou então apagar tudo e recomeçar do zero.

O Pós-Modernismo utiliza de forma irônica o imaginário dos meios de comunicação, introduzindo o gosto do maravilhoso, da tradição literária em mecanismos que lhe acentuem o poder de estranhamento.

6 - RESULTADOS

A análise comparativa entre as redações do *corpus* comprovou a principal hipótese formulada por essa pesquisa, isto é, de que o trabalho de leitura sob a perspectiva intertextual com as narrativas breves de Marina Colasanti resulta em um aprimoramento em relação à escrita, principalmente no que se refere à argumentação.

Os resultados constataram a importância de se realizar um trabalho norteado pela inclusão de diversos gêneros textuais e, especificamente, de contos e crônicas nas aulas de língua materna, a fim de desenvolver nos alunos a competência de saber mobilizá-los, nas diferentes situações discursivas, em forma de intertextos, entendendo-se esse fator de textualidade como elemento fundador de todos os textos. Sem dúvida, o ensino de gêneros exerce uma influência fundamental nas escolhas intertextuais dos alunos. As produções escritas dos alunos do 3º ano do Ensino Médio, na sua maioria, estabelecem relações com os gêneros textuais priorizados no âmbito escolar.

As relações intertextuais construídas entre os textos (intertextualidade) evidenciam o conhecimento sobre o que os alunos têm sobre os gêneros e que é inegável a indissociabilidade das atividades de leitura e escrita.

7 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo serviu de contribuição para um redimensionamento da concepção de produção de leitura, à medida que pretendeu comprovar o efeito que produzem no leitor as “narrativas breves” de Marina Colasanti, sobretudo em leitores contemporâneos.

Este estudo sobre a obra infantil e juvenil de Marina Colasanti leva-nos a entender os mecanismos que facilitam a aproximação e a interação com a literatura contemporânea. O trabalho favorece a promoção de novos leitores, expondo os caminhos que a própria literatura oferece hoje, sem abdicar da qualidade e exercício da intersubjetividade.

8 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Referencial Teórico

- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*, São Paulo, Perspectiva, 1987.
- CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o próximo milênio*, 3ª edição. Companhia das Letras, 2004.
- COSTA LIMA, L. *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- DELEUZE, *Kafka por uma literatura menor*. Editora Imago.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Tradução Jasna P. Sarhan. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1984.
- SÁ, Jorge de. *Crônica: gêneros literários*. São Paulo, Série Princípios, Editora Ática, 1989.
- SANT' ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase e Cia*. São Paulo, Editora Ática, 2002.
- SCHEUWLY, B. *Gêneros e tipos de discurso: considerações psicológicas e ontogenéticas*. In: ROJO, R.: CORDEIRO, G. S. *Gêneros orais e escritos na escola*. Campinas, S.P. Mercado das Letras, 2013.
- SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. 6ª edição. São Paulo, Ática, 2002.
- YUNES, Eliana (org.). *A Formação do leitor: questões culturais e pedagógicas*. Porto Alegre, Cortez, 1985.

Referencial de Ficção

- COLASANTI, Marina. *A Moça Tecelã*, São Paulo, Global Editora, 2004.
- _____. *Contos de Amor Rasgados*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- _____. *Entre a Espada e a Rosa*, São Paulo, Salamandra, 1992.
- _____. *Eu Sei, Mas Não Devia*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- _____. *O Leopardo é um Animal Delicado*, Rio de Janeiro, 1999.



BREVES DIZERES DE UMA ARTE HÍBRIDA: A METALINGUAGEM ENQUANTO RECURSO ESTÉTICO NAS CRÔNICAS DE HILDA HILST

Aline Pires de Moraes (UNEMAT/IFMT)¹

Resumo: Neste trabalho, nosso olhar se volta para as crônicas hilstianas publicadas na coletânea *Cascos e Carícias* perscrutando o fazer metacrônico presente na sua produção cronística. Busca-se neste trabalho mostrar de que maneira a autora usa traços metanarrativos na produção de suas crônicas para tratar de temas comuns à condição humana e refletir acerca da condição da cultura e do escritor brasileiro.


Palavras-chave: Hilda Hilst; Crônica; Metalinguagem.

Antonio Candido em “A vida ao rés do chão” (1992) discorre acerca de uma possibilidade de caracterização do gênero crônica. Marcada por uma multiface que a aproxima do jornal, da história e da literatura, a crônica é notadamente um gênero híbrido. Segundo ele, o surgimento e evolução da crônica no Brasil conjuga-se ao desenvolvimento da imprensa, uma vez que ela se utilizou desse meio de comunicação para aproximar-se do leitor de jornal que buscava naquele espaço os matizes do literário, pois ali a matéria não ficcional, demudava-se em ficção. Eis a crônica, por um lado, uma escrita concisa cuja fruição é dinâmica; por outro uma miscelânea de convergências e de atributos.

Caracterizando-se a crônica como sendo “jornalismo e literatura”, as composições de tal gênero produzidas por Hilda Hilst privilegiam o uso poético da palavra dando voz a um narrador que pelo exercício crítico do dizer reflete sobre a sociedade e sobre a condição humana buscando representar num espaço, que é seu, uma realidade que lhe é própria.

Numa tentativa de caracterizar a escrita cronística de Hilda apontaríamos para uma escrita densa que desvela angústias de um sujeito que anela desnudar-se por meio de suas palavras; por isso suas crônicas não apenas ressignificam o conceito tradicional do

¹ Graduada em Letras (UFU), Mestre em Teoria Literária (UFU), Professora de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Mato Grosso – Campus Campo Novo do Parecis . Contato: morais_aline@hotmail.com.



gênero, mas estabelecem reflexões sobre o fazer literário, em que o cotidiano é pano de fundo para discussões de natureza teórica e poética.


O trabalho cronístico de Hilda Hilst não se constrói na tentativa incisiva de uma referencialidade, pois não deseja traduzir o real, mas sim elaborar a construção de uma realidade possível, já que ao buscar no jornal a matéria para sua escritura, a cronista reconstrói literariamente os fatos e os lapida para que permaneçam além da temporalidade que os consagram.

Certamente, isso Hilda Hilst faz com primazia, uma vez que a qualidade estética de seus textos e seu estilo debochado e irônico vieram sempre congregados a uma dicção que trouxe à tona o melhor de sua multifacetada obra, dando a ressonância sempre desejada, mas nem sempre alcançada, para sua obra que aqui se constitui como objeto de nosso estudo, uma vez que o riso, o deboche, o escárnio e a ironia sempre foram molas propulsoras empregadas por ela em suas crônicas para arrancar as máscaras da sociedade de seu tempo.

O modo ousado e perspicaz empregado em sua escrita, fizeram com que Hilda transformasse o espaço do *Caderno C* em um âmbito de discussões. Não apenas relativas às temáticas sociais e políticas, mas também ao debate acerca dos caminhos que conduzem à construção poética e seus critérios estéticos no anseio de uma originalidade que possibilitasse a ela uma aproximação com o público. Donde o uso da metalinguagem como artifício para desnudar o processo de produção de textos, e através dela, a autora possibilitar a manifestação da autoconsciência textual e a demonstração aos leitores de que escrever é um exercício reflexivo.

Por meio de uma escrita de crônicas que apontava para um trabalho metalinguístico, a cronista do *Caderno C* buscou explicitar seu grande descontentamento frente ao fato de se viver literariamente à margem, uma vez que mesmo com tão variada produção não alcançou um número grande de leitores e não foi reconhecidamente uma escritora canônica.

Em um inegável ato político, Hilst usou suas crônicas e seu espaço do jornal para burlar os esquemas editoriais que criticava e ampliar a circulação de sua obra ao citar



naquele espaço, poemas e trechos narrativos de sua autoria. Assim, o espaço da crônica no jornal é ‘subvertido’ pela autora e torna-se uma vitrine representativa de toda a sua obra “Estou conseguindo o que pretendi, ou seja, chamar a atenção para o meu trabalho. Encaro isto como um ato político. Ato político não é só sair por aí com bandeiras ou metralhadoras”. (HILST *apud* DESTRI & DINIZ, p. 33)


Hilda Hilst faz das crônicas publicadas semanalmente no jornal *Correio Popular* um espaço de diálogo em que discute problemas políticos e sociais buscando representar os anseios de uma sociedade cansada que muitas vezes prefere o silêncio a um clamar que não é ouvido, e é a esse silêncio que a escrita hilstiana dá voz.

E essa voz não é aquela leve, descompromissada e inocente, que há muito foi caracterizada como própria da crônica. Hilst imprime em seus textos para o jornal uma dicção forte, irônica, lancinante e pungente, característica peculiar de seus textos de ficção, poema e teatro, e que na crônica aparece para compor, juntamente com aqueles, o perfil estético de suas obras.

A tríade literatura, fazer literário e escritor sempre serviu de mote para a escrita literária de vários autores da literatura brasileira e mundial. Focalizar o próprio fazer literário, enquanto tema de suas obras foi estratégia utilizada por muitos autores, em diferentes períodos da história literária, para aclarar seus diferentes processos de criação e desvelar concepções que norteiam sua prática escritural.

A função metalinguística na linguagem literária, muitas vezes, assume papel semelhante. O escritor, ao refletir sobre a linguagem, desnuda para o leitor a gênese de sua escrita, compartilhando com ele seu processo criativo. Desse modo, o texto predominantemente metalinguístico é “aquele que se pergunta sobre si mesmo e nesse questionamento constrói-se contemplando ativamente sua construção, numa tentativa de conhecimento do seu ser [...] uma dessacralização do mito da criação” (CHALHUB, 1998, p. 42 - 43).

O emprego da linguagem autorreflexiva como recurso que instaura o discurso autoral, coloca-nos frente a questões que colaboram para a compreensão de problemas




que dizem respeito à ideia que um determinado autor ou uma época tem da literatura ou de um gênero.

Na crônica “Por que, hein?” Hilst mescla aspectos metalinguísticos a uma abordagem que busca tratar de questões que revelam sua tomada de consciência frente a problemas sociais que inserem a literatura em um debate mais amplo do que o estético. Já no início da crônica a autora parece referir-se à incompreensão dos leitores em torno de sua escrita, uma vez que exhibe uma escrita que não procura atender a uma expectativa do leitor habitual desse gênero textual, ou seja, de encontrar um texto leve e de linguagem simples.

Por que, hein?

Se você não quiser ser compreendido, fale sempre através de parábolas. As pessoas, em geral, adoram não compreender. Isso não quer dizer que vão ler teu livro se ele for incompreensível. Mas hão de comprá-lo. É bonito ter em casa alguma coisa que não se compreenda. Experimente. Dê uma de Deleuze, Guattari e Michaux. Mande fazer a tal mesa esquizofrênica. Uma mesa onde ninguém possa escrever nem colocar coisa alguma sobre ela, feita de tal jeito que tudo escorregue ou se quebre. Pode ter certeza que todos vão adorar! Você entendeu, por acaso, por que Cristo secou aquela pobre figueira sem figos?

Na verdade era inverno e a coitadinha não podia dar figos ainda que quisesse. Ah!, mas é tão bonito não compreender! Aparecem mil e uma interpretações desse único ato. Mil e uma interpretações frutuosas e frutíferas... E a vida pode ser um tédio de tão nojosa. Você entende, por exemplo, por que crianças e adolescentes adoram filmes de terror e de violência? Sangue, vampiros, estacas, garras, matanças, putrefação, uivos... E você sorri e diz que é assim mesmo com teu filhinho criança ou adolescente... que é brincadeira, que é natural nessa fase da vida gostar de sentir medo... E depois os psicólogos dizem que etc. etc. Ah, é? Por isso é que os de antes adolescentes (agora adultos) andam comendo literalmente tanta gente! Aquela russa que um dia desses comeu o coração (achou saboroso) e o fígado (achou amargo) do marido, viu o filme de terror da revolução (quando criança ou adolescente) e deve ter achado “um barato”, “legal”, mãe. E aquele americano que comeu as partes pudendas (como diria o abade) de tantos rapazitos, desde criancinha que ele vê a América e mora ali. O que eu escrevo nestas crônicas lhes parece incompreensível e nojento? Os buracos negros também são incompreensíveis e nojentos, pois engolem tudo (a consciência talvez não, segundo Hawking, e isso me parece obsceno de tão nojento!) e todo mundo agora fala deles. Essa modesta



articulista que sou eu, escreveu textos e poemas belíssimos e compreensíveis, e tão poucos leram ou compraram meus livros... Mas agora com essas crônicas... que diferença! Como telefonam indignados para o por isso eufórico editor deste caderno, dizendo que sou nojenta! Obrigada, leitor; por me fazer sentir mais viva e ainda por cima nojenta! Isso é tão mais, tão mais do que nada! Como disse Schucking: “Os artistas são sensíveis e vivem, como os deuses, do incenso. Sem incenso não há deuses. A estima dá asas a seus talentos”. Permitam-me terminar com uma parábola-pergunta: por que os dentes caem quando estamos velhos, mas ainda vivos, e permanecem eternos nas nossas límpidas e luzidias caveiras?


(segunda-feira, 21 de dezembro de 1992)

(HILST, 2007, p.26-28)

Já no primeiro parágrafo da crônica lê-se uma caracterização crítica acerca da profissão escritor. Segundo é apontado, nas entrelinhas, muitos autores ficam relegados a não figurarem no rol de escritores mais lidos em razão de não optarem por uma facilitação do dizer literário. Aqui encontra-se, na verdade, uma das propostas de Hilst para a crônica: uma escrita que mergulha na profundidade da linguagem para tratar do cotidiano, enquanto matéria apreendida da realidade que no literário recebe um tratamento estético.

Ao considerar que uma escrita por parábolas torna a compreensão de um texto inacessível para muitos e, por isso mesmo, capaz de despertar o interesse de um público leitor que acha ‘bonito’ ler algo que não compreende, a crônica sugere a hipocrisia do homem frente à construção do saber e faz, implicitamente, uma crítica àqueles que tem suas bibliotecas com volumes de grandes nomes da produção intelectual mundial apenas como objetos de decoração, mas nunca abriam sequer uma página para ler. A crítica aqui é também àqueles que dominam o dom da oratória, mas possuem conhecimento raso sobre os assuntos que se propõem a discutir, e Hilst destaca: “É bonito ter em casa alguma coisa que não se compreenda”.

Além disso, uma característica das parábolas é a escrita metafórica e o uso de analogias. Assim, ao sugerir já nas palavras iniciais da crônica que escrever por parábolas é uma forma de não ser compreendido, a autora ousa e conclui que “as pessoas, em geral, adoram não compreender”. Esta negação implica em um juízo que aponta para a recusa de que se lê para entender e conhecer mais e melhor sobre determinados assuntos, o que



acaba por ter como consequência, segundo o narrador, a concepção de que os autores com maior vendagem não são necessariamente lidos.

Por meio da conjunção subordinativa condicional ‘se’ que marca o início do período “Se você não quiser ser compreendido fale sempre através de parábolas”, vê-se sugerida uma técnica para um grupo específico de autores, aqueles que não querem mesmo ser compreendidos e anseiam mesmo a incompreensão: “Experimente. Dê uma de Deleuze, Guattari e Michaux. Mande fazer a tal mesa esquizofrênica”. Tal sugestão, reforçada pelo uso dos verbos no imperativo, dá a entender que o narrador hilstiano sabe da eficácia desta estratégia de escrita e ratifica: “Pode ter certeza que todos vão adorar!”.


A crônica de Hilda é ainda uma crítica a uma crença cega em tudo que lemos: ela refuta por via científica as interpretações conhecidas de textos bíblicos apontando que é mais fácil concordar com o que é dito do que questionar e buscar respostas, e por isso é mais fácil não compreender ou ‘fingir’ compreender, pois a compreensão oblíqua ou até mesmo a incompreensão não nos torna seres questionadores nos fazendo acreditar em tudo que é dito e posto como correto e verdadeiro.

A metalinguagem é um recurso que aparece neste texto de Hilst para aclarar a escrita do próprio texto, que usa tal recurso não somente para discutir aspectos de sua escrita, mas também para explicar sobre outros textos, como faz com a parábola da Figueira Seca, mostrando ao leitor que o texto é um artefato polissêmico. Ademais, podemos ver aqui, ainda que implicitamente, uma crítica à ideia de que crer-se, sem compreender, decorre do vigor de uma fé que nos deixa cegos.

A recorrência a explicações dentro do texto faz da metalinguagem uma estratégia estética em que além de recorrer à linguagem para uma autoexplicação acerca do ato autoral, ainda serve de mote para que a autora destile sua ironia, como faz no segundo parágrafo da crônica “Por que, hein?”. Ali, a verve irônica do narrador hilstiano se traveste metalinguisticamente para explicar comportamentos que conduzem aos juízos de valor negativos que muitas vezes foram atribuídos a essas produções, como se vê sinalizado em: “O que eu escrevo nestas crônicas parece incompreensível e nojento? ”

No próprio título da crônica, a pergunta “Por que hein?” nos remete a uma busca constante de explicação sobre as questões da recepção e do fazer literário.

A crônica focaliza o desprestígio da escrita em uma sociedade pouco intelectualizada, onde grande parte dos leitores não conseguem acompanhar os meandros,



as ironias, os subentendidos de sua linguagem, o que permite que façamos uma associação com o descontentamento da autora por não ter sido amplamente lida. Lembremos seu lamento na crônica em exame: “Essa modesta articulista que sou eu, escreveu textos e poemas belíssimos e compreensíveis, e tão poucos leram ou compraram meus livros.”

Em entrevista à Nádía Timm, ao responder à pergunta: “A senhora já declarou que escreve de modo simples e que é um absurdo não a entenderem. A qualidade de seu trabalho, em forma e conteúdo, está além de nossa época?” Hilst declara:

Minha linguagem é inovadora sim, e essencialmente poética. Não obedece a convenções gramaticais, tem outro ritmo porque não pensamos nem sentimos de forma simplizinha, organizada ou linear. Sei que não escrevo do jeito que a grande maioria dos leitores está acostumado a ler. A forma é inovadora, mas não incompreensível, dizer que sou incompreensível é bobagem. Eu escrevo em português. Tem um amigo meu, o Edson, que recomenda que eu seja lida em voz alta. A linguagem, para mim, é o que justifica você contar alguma coisa, porque as histórias, há milênios, são sempre as mesmas. O homem não mudou, nossos questionamentos e pavores são os mesmos, não modificamos nenhuma das nossas realidades essenciais, nossas emoções, ainda nascemos e morremos como desde sempre, apesar da luta dos cientistas e dos místicos para alterar isso. (TIMM, 2007, s. pág.)

No entanto, ao mesmo tempo em que destaca o pequeno número de leitores que se dedicaram a ler sua obra, Hilst aponta que a sua produção semanal para o jornal *Correio Popular* causou certo ‘furor’ na sociedade campineira: “Mas agora com essas crônicas: que diferença! Como telefonam indignados para o por isso eufórico editor deste caderno, dizendo que sou nojenta!”. Sabe-se que a produção literária de Hilst teve sempre uma repercussão reticente por fatores que já foram e que serão elencados neste trabalho. Contudo suas crônicas, seja pela linguagem usada ou pelo modo como tratou os temas selecionados, foi sempre motivo de grande repercussão, e os leitores expressavam a sua indignação por meio de ligações ou cartas para o editor do jornal às quais ironicamente Hilst agradece: “Obrigada, leitor, por me fazer sentir viva e ainda por cima nojenta!”.

Outro aspecto relevante na crônica que estamos analisando é o modo como a autora faz inferências irônicas quando trata dos comportamentos violentos tão comuns na sociedade de nossos dias: “Aquela russa que um dia desses comeu o coração (achou saboroso) e o fígado (achou amargo) do marido, viu o filme de terror da revolução

(quando criança ou adolescente) e deve ter achado ‘um barato’, ‘legal’, mãe”. Espera-se que a abordagem de um assunto tão sério como este seja desenvolvido de modo sério, mas Hilst suscita o riso - Quem acharia saboroso comer um coração e amargo um fígado, ao mesmo tempo em que consideraria isto ‘barato’, ‘legal’?. É justamente ao propor essas adjetivações insuspeitadas que a crônica torna - se especialmente provocadora e crítica.

Por fim, o narrador hilstiano brincando e retomando a prerrogativa com que deu início ao texto, lança um enigma: “Permitam-me terminar com uma parábola-pergunta: por que os dentes caem quando estamos velhos, mas ainda vivos, e permanecem eternos nas nossas límpidas e luzídias caveiras? “, provoca o riso e deixa a dúvida. Talvez não queira mesmo ser compreendido...

Referências bibliográficas

BIONE, Carlos Eduardo. *A escrita crônica de Hilda Hilst*. 2007. 216 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós - Graduação em Teoria da Literatura, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7859>>. Acesso em: 25 nov. 2014.

CANDIDO, Antonio. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1992.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986

DESTRI, Luísa. *As entrevistas de Hilda Hilst*. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/viewFile/98612/97267>>. Acesso em 02/05/2017.


DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

DUARTE, Lélia Parreira. Arte & manhas da ironia e do humor. In:_____. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006. p. 17-50.

_____. Artimanhas da ironia. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 11, nº 13. Belo Horizonte: Faculdade de Letras de Minas Gerais, 1991.

HILST, Hilda. *Cascos e carícias: crônicas reunidas*. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *Cascos & carícias: crônicas reunidas*. São Paulo: Nankin Editorial, 1998.



KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de ironia*. Trad. Álvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

LIMA, César Garcia. Hilda Hilst e a crônica como espaço de subversão metanarrativa. *Revista.doc*. Rio de Janeiro, v. 3, n. , p.1-14, Janeiro/Junho 2007. Semestral. Disponível em: <http://www.revistapontodoc.com/3_cesargl.pdf>. Acesso em: 02 Abril 2015.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. 134 p.

PÉCORRA, Alcir. *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 2008

SILVA, Luciana D'Ávila da. *Hilda Hilst e a crônica: Uma difícil tarefa de versar sobre o cotidiano*. 2015. 74 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2015. Disponível em: <[http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/6131/DISSERTAÇÃO LUCIANA DAVILA.pdf?sequence=1](http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/6131/DISSERTAÇÃO_LUCIANA_DAVILA.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 05 jun. 2016.

A UTILIZAÇÃO DO PARATEXTO AUDIOVISUAL COMO ELEMENTO DE RECONSTITUIÇÃO HISTÓRICA NA ADAPTAÇÃO DO ROMANCE "DOIS IRMÃOS" PARA SÉRIE TELEVISIVA

Daniel De Thomaz (Mackenzie)¹


Resumo: O presente artigo se propõe a examinar recursos recentes utilizados em adaptações de obras literárias para a linguagem audiovisual televisiva no âmbito brasileiro. Para isso, analisou-se a adaptação do romance brasileiro contemporâneo “Dois Irmãos”, do amazonense Milton Hatoum, pela TV Globo, em série exibida no início do ano de 2017 em rede nacional. Procurou-se observar na montagem de alguns episódios aspectos contidos em seus discursos tais como o efeito da realidade e a credibilidade documental. Com isso, chegou-se a algumas conclusões que apontam para uma equivalência de textos - escrito e audiovisual, em diferentes suportes - a partir do conceito de paratextualidade.

Palavras-chave: adaptação intermediária, romance brasileiro contemporâneo, televisão aberta.

Introdução

A chegada da televisão no Brasil, na década de 50, proporcionou, entre inúmeros efeitos, uma verdadeira revolução de linguagens. A partir da exibição dos seus primeiros conteúdos chamados “teleteatros”, ao vivo, e mais tarde, as “telenovelas”, gravadas em videoteipe, esse meio de comunicação de massa encontrou seu lugar no cotidiano e imaginário populares. Porém, engatinhando na configuração definitiva de seus formatos, as emissoras da chamada TV Aberta e, em especial, a TV Globo, valeram-se inúmeras vezes das técnicas de adaptação intermediária de folhetins e romances de escritores brasileiros consagrados. Foi assim em “A Escrava Isaura”, de Bernardo Guimarães, ou “Sítio do Pica-Pau Amarelo”, de Monteiro Lobato, por exemplo. Esses novos produtos midiáticos serviram, sobretudo, para atrair a audiência para o novo veículo valendo-se da credibilidade que as obras literárias conquistaram historicamente na identidade nacional. A partir de fins dos anos 1970, correlatamente à consolidação do papel central da TV na cultura brasileira, as telenovelas se firmam como produtos comerciais, como linguagem e como formato de prestígio na TV. Consolidadas, as telenovelas não precisam mais se basear em romances e especialmente não mais necessitam salientar esta origem como forma de legitimação cultural (REIMÃO, 2014, p. 37). Hoje, século XXI, a situação é

¹ Graduado em Jornalismo (Cáster Líbero-SP), Mestre em Comunicação e Letras (Universidade Presbiteriana Mackenzie) e doutor em Letras (Universidade Presbiteriana Mackenzie). Contato: daniel.thomaz@mackenzie.br.




diferente. Nesses quase 70 anos de existência, a televisão brasileira passou por diversas fases. Depois de ser considerada artigo de luxo nos seus primeiros 10 anos, entre os anos 60 e 90, a televisão tornou-se o principal veículo de massa possuindo uma cobertura presente em 90% do território nacional.

A partir da segunda metade da década de 90, seu reinado começou a declinar. Constam em relatórios periódicos de institutos de pesquisa de audiência uma permanente diminuição no número de telespectadores ao longo dos últimos 20 anos. Com a participação de novos concorrentes internacionais no setor e a presença cada vez mais acessível da internet, a TV brasileira hoje disputa, com algum custo, a audiência da qual um dia foi soberana. Uma vez customizada pelas ubíquas plataformas digitais de distribuição como TVs por assinatura, notebooks, tablets e celulares, a programação da chamada TV Aberta recorre às suas origens. Nesse enfoque insere-se, como análise do presente artigo, a adaptação do romance “Dois Irmãos” (2000), do escritor amazonense Milton Hatum para uma minissérie de 10 capítulos, exibida pela TV Globo em rede nacional, no horário das 22h à 22h30, entre 09 e 20 de janeiro de 2017. A presente análise procurou localizar nos episódios adaptados evidências que ajudem a compreender possíveis intencionalidades contidas na adaptação televisiva no contexto atual. Atribuímos a elas de paratextualidade audiovisual, pois como em seu duplo de partida, configuram “todas as mensagens acessórias e comentários que circundam o livro e que às vezes se tornam virtualmente indistinguíveis dele” (STAM, 2006, p.55). Nosso objetivo final será identificar, na obra de chegada, estratégias adaptativas intermediáticas que indiquem como a emissora de TV Aberta está pretendendo dialogar com a atual sociedade brasileira a partir da adaptação de romancistas contemporâneos possivelmente pretendendo recuperar sua centralidade na fragmentada identidade cultural brasileira.

Adaptação literária nas mídias

Para começarmos a compreender melhor a diferença entre obras originais e adaptadas, em meio à multiplicidade de linguagens hoje adotadas pelos mais diferentes suportes midiáticos, é preciso inicialmente recorrer a teorias transdisciplinares em nossa análise. No âmbito da literatura, podemos partir, sim, de Linda Hutcheon, que menciona um importante ponto-de-partida em um processo de adaptação: a intenção. Para a autora, nenhuma adaptação é realizada sem uma prévia escolha. E ela ocorre com base em



diversos fatores, incluindo convenções de gênero ou mídia, engajamento político, história pessoal e pública. As decisões são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético (HUTCHEON, 2011, p.73). Portanto, a adaptação do romance “Dois Irmãos”, de Milton Hatoum, não ocorre ao acaso. Ela é realizada em uma emissora carioca, fundada em 1965, líder de audiência durante quase 40 anos e especializada em adaptações literárias. Segundo dados da própria emissora, no total, foram mais de 200 adaptações veiculadas desde sua existência, nos mais diferentes formatos televisivos tais como minissérie, especiais e telenovelas. A forma escolhida, bem como o horário de exibição e as plataformas de distribuição dos conteúdos adaptados, refletem também as características do público a ser atingido pela adaptação. No caso em questão, os horários noturnos, bem como o formato fragmentado, em episódios que se interligam aos subsequentes, orientam a uma audiência de público adulto, já acostumado com o formato televisivo e pactuado com o estatuto da emissora. Importante ressaltar na supracitada adaptação, referência a um programa institucional da TV Globo intitulado “Assista a Esse Livro”. Torna-se especialmente complicado desvincular essa produção audiovisual de todo o seu contexto institucional da empresa TV Globo amparado nesse slogan. A emissora pretende estabelecer uma igualdade entre os efeitos proporcionados pela leitura, genuinamente individual e polissêmica, e os efeitos de uma mídia de massa, cujo acesso e características remetem a uma “leitura” bem mais superficial pelas características da linguagem audiovisual ser previamente orientada por uma equipe de profissionais e equipamentos de alta tecnologia. Tal orientação nos remete a um discurso previamente orientado a um determinado fim. E, no caso em questão, o que nos chama mais a atenção desse programa institucional, além da suposta “obtenção” de conhecimento literário proposto pelo acompanhamento episódico de fragmentos adaptados da obra original, foram os novos recursos utilizados para supostamente ampliar os domínios da adaptação televisiva da obra em questão.

Imagens de arquivo e saber evenemencial nas mídias

Ao longo de quase todos os episódios, notamos a recorrência do uso de imagens de arquivo na montagem final, supostamente remetentes a espaço e tempo situados não no contexto ficcional da obra, mas no contexto histórico e real inferido pelo autor na trama. Selecionamos algumas delas, a seguir:




Figura 01. Suposta imagem aérea de Manaus nos anos 30 – chegada do personagem Yakub.



Figura 02. Suposto cais de pescadores – referência ao personagem Adamor.


Antes de nos determos nas características gerais dessas imagens, lembramos que nenhuma delas remete ao espaço/tempo ficcional representados na adaptação televisual. Tratam-se de imagens supostamente reais utilizadas como arquivo histórico como a vista aérea de Manaus (Fig. 01), onde se vê claramente os efeitos da computação gráfica quando a imagem é congelada, e o cais de pescadores que poderia existir em qualquer



lugar e época remota do país contanto que fosse aplicado o efeito sépia (envelhecimento) na edição. Não vamos julgar agora a fidedignidade dessas imagens, mas sim o seu efeito de realidade. Antes, porém, é importante “ouvir” o enunciado do próprio autor a respeito da dimensão proposta em seu romance:

O quadro histórico não foi enfatizado porque não é um romance histórico. De um modo geral, a gente tende a fazer uma relação direta entre a biografia do autor e as personagens. E não é assim. Muita coisa veio das leituras canônicas, dos textos sagrados, que são para mim textos literários; dos romances, alguns do século XIX; de alguns mitos ameríndios, que têm histórias de gêmeos rivais; para algumas tribos é uma espécie de maldição ter filhos gêmeos. Eu quis enfatizar a loucura da mãe. (CADERNO GLOBO 11, 2017)

As afirmações de Milton Hatoum a respeito de seu romance são evidentes no que diz respeito ao enredo onde a trama se passa. Trata-se de um drama mítico e não de um romance que pretende documentar determinado período histórico, muito menos biográfico, como em uma narrativa, por exemplo, épica. É o novo narrador-adaptador quem impõe sua nova forma de contar a “história”, em forma de coautoria. Trata-se de uma ficção com nuances de realidade. E, sendo um veículo da mídia de massa, a TV estabelece suas condições, seu discurso midiático. Nesse aspecto, prosseguimos com teorias do campo da comunicação e análise de mídia a fim de procurar investigar com nitidez os contornos dessa recriação. A partir de uma zona de transação negociada com o telespectador, as mídias estabelecem um determinado tipo de saber que pretendem proporcionar ao receptor. Esse “ir além” da ficção, trabalha em sentido de proporcionar um saber maior, um saber evenemencial. Conforme classifica Charaudeau (2015, p.46) trata-se da percepção mental determinada pela descrição do que ocorre ou ocorreu. Essa descrição só pode ser feita sob o modo da maior ou menor verossimilhança, dependendo do consenso que pode estabelecer-se no interior de uma comunidade social, sobre a maneira de compartilhar a experiência do mundo e representa-la. Desta forma, a nova narrativa assemelha-se a uma informação dada como certa nesse contexto. E essa nova enunciação informativa serve para fazer ver ou imaginar, através de uma reconstituição, o que se passa ou se passou, chamando a atenção para circunstâncias materiais, no espaço e no tempo. Tais observações do pesquisador francês sobre as características discursivas dos veículos de comunicação e informação nos ajudam a compreender os enunciados




mediáticos quando o assunto é representação da realidade. Segundo o autor, as representações apontam para um desejo social, produzem normas e revelam sistemas de valores (2015, p. 47). É ele que confere à troca social a inteligibilidade do mundo. Tal estratégia pretende atribuir ao conteúdo a ideia de realidade ligada à veracidade daquilo que se está mostrando. Algo seria verdadeiro pelo fato de que é compartilhável com outras pessoas e se inscreve nas normas de reconhecimento do mundo. Noticiário, rádio, imagens reais antigas de arquivo, tais como as que foram inseridas ao longo da montagem dos episódios, produziriam outros efeitos que não os simbólicos presentes na narrativa de origem, literária.

Quando a mídia faz uso desse recurso, sem dar qualquer satisfação ao público, como no caso aqui exemplificado, fica evidente o grau de engajamento do receptor. Ou seja, na zona de transação do enunciado proposto, ele não discute nem questiona, simplesmente aceita. Conforme pontua Charaudeau (2005, p. 54) essa posição de apagamento do sujeito e de aparente neutralidade do engajamento produz efeito de objetivação e autenticação. Desta forma, o sujeito que mostra traz uma informação como se a verdade não pertencesse a ele e só dependesse de si mesma. Como a veracidade de uma informação é baseada nas representações de um grupo social, os meios discursivos utilizados para entrar nesse imaginário incluem o procedimento da designação, ou presentificação, que diz “o que é verdadeiro eu mostro a vocês”. Daí os documentos e objetos que são exibidos e que funcionam como provas concretas.

Não há imagem em estado puro. Na ficção é desejado produzir o efeito do real, mas essa construção não está com uma referencialidade imediata do mundo. Já na TV, trata-se de uma idealidade que é dada por contrato, pela credibilidade do veículo que autentica a realidade mostrando-a, ao contrário do cinema cujo propósito é simbolizar a realidade por meio da (re) construção do real. Portanto, podemos perceber claramente a intensão de retratação do mundo real de forma muito mais ousada na TV do que no cinema, por exemplo. É possível identificar essas características quando nos propomos a entender alguns aspectos do “cinema do real”, o filme documentário.

Documentário

As discussões em torno dos efeitos do discurso das mídias podem ser complementadas com referências do domínio cinematográfico como os estudos sobre




filmes documentários. Tais produções se propõem a realizar, em linguagem audiovisual cinematográfica, um tratamento híbrido em relação ao efeito da verdade. Nas palavras do documentarista inglês John Grieson, é o tratamento criativo da realidade que norteia o documentarista. Portanto, espera-se mais da representação do que da reprodução da realidade. No documentário, convencionou-se utilizar recursos que o distinguem como os cortes para introduzir imagens que ilustrem a situação mostrada numa cena e a gravação do som direto. Além dessa semelhança com o adaptado híbrido aqui exemplificado, há ainda, outras muito mais próximas como na montagem da evidência. Ao contrário da montagem da continuidade, que se propõe a organizar os cortes para dar a sensação de tempo e espaço únicos, unificados, a montagem de evidência os organiza dentro da cena de modo a dar a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica (NICHOLS, 2005). Essa técnica amplamente utilizada nos filmes documentários tem uma função comprobatória. Os documentários reúnem provas e, em seguida, utilizam-nas para construir sua própria perspectiva ou argumento sobre o mundo, sua própria resposta poética ou retórica para o mundo. Desta forma, como objetivo final, os documentários transmitem uma lógica informativa, uma retórica persuasiva, uma poética comovente, que prometem informação e conhecimento, descobertas e consciência.

O paratexto audiovisual

Voltando aos estudos linguísticos e literários, encontramos algumas importantes definições quanto as relações entre textos a partir das pesquisas do crítico francês Gérard Genette. Dentre esses textos secundários que se relacionam com o texto principal, podemos destacar o paratexto. Ele seria uma “zona de transação”, assim como afirma Charaudeau sobre o discurso das mídias, o lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público. Se o texto propriamente dito é da responsabilidade exclusiva do seu autor, o mesmo não acontece com o paratexto que depende, também, em alguns casos, unicamente do editor.

Um elemento do paratexto pode comunicar uma simples informação, uma intenção ou mesmo uma interpretação. Ou seja, ao mesmo tempo que auxilia, conduz o leitor a uma determinada interpretação da obra. No caso aqui proposto, o paratexto audiovisual teria essa função na obra audiovisual adaptada. Porém, pertencendo ao domínio audiovisual da mídia televisiva, essa estratégia altera-se sensivelmente, mas sem perder



a essência. As vias e modos do paratexto sofrem modificações constantes a partir das épocas, culturas, gêneros. Desta forma, as mudanças tecnológicas são preponderantes não apenas na adaptação das obras literárias, como os romances, mas de todos os textos que se relacionam a ela por meio da intertextualidade, porém em nova linguagem e novo suporte midiático, como o audiovisual.

Conclusão

A observação de aspectos específicos empregados na linguagem audiovisual de documentários e filmes feitos com material de arquivo pode abrir novas possibilidades de estudo em obras literárias adaptadas em formatos televisuais. No presente artigo pretendeu-se apontar alguns caminhos nessa direção, a partir do estabelecimento de equivalências entre os textos de obras de partida e de chegada, da ficção para a realidade, do cinema para a TV, em uma análise transdisciplinar.

Referências

- CADERNO GLOBO 11. Assista a Esse Livro – vários autores. São Paulo: Globo Comunicação, 2017.
- CHARAUDEAU, Patrick. Discurso das Mídias. Tradução de Ângela Corrêa. São Paulo: Contexto, 2015.
- GENETTE, Gérard. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris: Seuil. 1982.
- HUTCHEON, Linda. Uma teoria da Adaptação. Tradução de André Cechinel. Florianópolis, Santa Catarina: Editora UFSC, 2011.
- NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2005.
- STAM, Robert. Teoria e Prática da Adaptação: Da Fidelidade à Intertextualidade. Campinas: Papyrus, 2006.
- REIMÃO, Sandra. Livros e Televisão: correlações. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

ACEITA O PACTO? CONFIGURAÇÕES DO NARRADOR E LEITOR EM CHÁ DAS CINCO COM O VAMPIRO DE MIGUEL SANCHES NETO

Eliza da Silva Martins Peron (UFMS)¹

Resumo: Deslindaremos os recursos literários utilizados no romance *Chá da cinco com o Vampiro* (2010), de Miguel Sanches Neto, de forma a assinalar qual a categoria de narrador o autor se vale a fim de projetar e legitimar certas posturas com o intento de seduzir o leitor. Ou seja, de quais artimanhas técnicas o detentor da voz narrativa do romance se apropria para colocar-se acima ou ao lado desse. Também analisaremos aspectos comuns às ficções contemporâneas presentes no constructo do texto tais como a metalinguagem, a metaficção dentre outros.


Palavras-chave: Formação; Pacto; Ficção contemporânea; Metalinguagem; Metaficção.

Marisa Lajolo e Rezina Zilberman na obra *A formação da leitura no Brasil* (1996), delinearão a história da leitura ao esboçarem aspectos os quais contribuíram para a formação do leitor quais sejam: a invenção da imprensa, a ampliação do mercado do livro, a institucionalização desse ato, a difusão da escola como obrigatória, a alfabetização em massa e a valorização da família. Com a expansão da leitura e do “mercado consumidor”, as indústrias perceberam um nicho promissor e publicaram algumas obras. Entretanto, essas publicações não se atrelavam ao reconhecimento devido aos escritores e ainda hoje essa circunstância é debatida.

No que concerne à formação do leitor e à expansão dos livros as escritoras assinalaram que, se por um lado os autores publicados ansiavam a profissionalização, por outro, desejavam atrair o público para as obras se multiplicarem. Nosso escopo é o de conjecturar sobre o percurso da leitura e a formação daquele que lê, observando o modo como essas relações literárias são produzidas ao longo do tempo, sem olvidarmos da crítica tecida ao mercado editorial e aos percalços até a publicação. Esse desejo de ser lido ou reconhecido também é evidenciado no romance de Sanches Neto, no entanto, em tom de crítica.

Para empreenderem como os autores e narradores se apresentaram ao longo do tempo diante do leitor, as pesquisadoras recorreram a alguns textos literários, dentre eles Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis e Graciliano Ramos. Almeida percorria a obra de mãos dadas com o leitor e simulava a reação dos mesmos, sugerindo sua

¹ Mestre em Letras (UFMS). Doutoranda em Letras/Estudos Literários (UFMS - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/CPTL). Contato: elizamperon@gmail.com




competência e superioridade. Tecia, pois, o estreitamento da cumplicidade, “como se o narrador estivesse a dizer que o cliente tem sempre razão” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1996, p. 17). Essas estratégias serviam para que o narrador se garantisse da “fidelidade dos leitores”. (LAJOLO E ZILBERMAN, 1996, P. 20).

No entanto, a perspectiva do leitor para Machado de Assis, não considerava o leitor como destinatário simplório pois, enquanto na cena do conto “*Questões de Vaidade*” havia uma familiaridade proposital entre o leitor e o narrador elevando-o ao mesmo nível dele, em *A mão e a luva*, o narrador assinalava as virtudes, inteligências e sensibilidade de leitor perspicaz com capacidade de acompanhar os passos do escritor. Contudo, em outras obras, ironizava esse mesmo público.

Com o intuito de refletir sobre a trajetória da leitura e a formação do leitor, bem como de que forma ela acontece na narrativa contemporânea, analisaremos a obra *Chá das Cinco com o Vampiro* (2010), de Miguel Sanches Neto. O romance nos conta a história de Roberto Nunes Filho, o Beto, e sua formação enquanto leitor, crítico e escritor, e faz uma crítica incisiva sobre o difícil circuito do escritor no mercado de publicação. Veremos, ainda, de quais artimanhas esse narrador contemporâneo se utiliza para seduzir, convencer o seu público aproximando-se dele ou colocando-se acima, ou ao lado deste.

Após essa breve exposição de como a história da literatura delineou diferentes públicos ao longo do tempo, vejamos como Sanches Neto se detém no pacto romanesco com seu leitor no romance *Chá das Cinco com o Vampiro* (2010) por intermédio de uma narrativa que conta a própria trajetória. Evidenciaremos de que maneira o narrador se coloca perante os leitores e de quais estratégias ficcionais se vale, sendo uma delas, a figura do narrador autodiegético. Também ressaltaremos determinadas peculiaridades que nos permite classificar a obra como ficcional contemporânea, dentre elas o manejo com a linguagem e alguns recursos literários tais como a metalinguagem e a mescla entre ficção e realidade, a metaficção.

Por meio desses recursos, de forma criativa e irônica, o autor expõe tanto sua consciência do fazer literário quanto ressalta sua habilidade na manipulação discursiva de modo a desnudar um painel em que personagens de carne e osso são ressemantizados. Assim personagens leitores, inclusive o próprio narrador-personagem




e escritores “reais” adjudicam veracidade ao exposto, unindo invenção literária e arte de narrar. Portanto à pergunta do título de nosso artigo: aceita o pacto?

Para nos respaldar em relação a essa e outras formulações utilizaremos como suporte teórico Marisa Lajolo e Regina Zilberman, em *A formação da Leitura no Brasil* (1996), para verificar a trajetória do leitor e de que modo o narrador se coloca diante dele. Em relação às instâncias do relato, os conceitos de narrador, personagem e autor implícito de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, em *Dicionário de teoria da narrativa* (1988), Wayne Booth, em *A retórica da ficção* (1983), Ismael Cintra, em *Dois aspectos do foco narrativo* (Retórica e ideologia), de 1981. E, Karl Erik Schøllhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2009). Com relação à metalinguagem, as premissas de Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo* (1991).

Voltando à alegação formulada, ou seja, aceitar o pacto em relação ao relatado, adjudica-se esse efeito porque Sanches Neto vale-se do narrador autodiegético ao partilhar suas experiências com público. Esse expediente é comum às narrativas contemporâneas: “O autor cria uma imagem de si mesmo e uma outra imagem de seu leitor; ele faz seu leitor, como ele faz seu segundo self, e a leitura mais bem-sucedida é aquela em que os selves criados, autor e leitor, podem entrar em pleno acordo”. (BOOTH, 1983, p. 138).

Partindo dessa proposição, o narrador manipula o discurso. Sob esse aspecto está acima de seus leitores porque quando tematiza a leitura demonstra sua particular experiência e capacidade de representá-la, sendo lugar privilegiado para criar “leitores de papel e tinta” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1996, p. 17). Cintra (1981) aborda o tema do autor implícito preconizado por Booth, estratégia essa perceptível no romance em estudo, e o descreve como aquele que vive somente no texto, embora suas escolhas apontem para a existência de um autor real, agindo como “[...] verdadeiro arquiteto e executor da obra romanesca, responsável pela escolha do narrador-personagem, [...] do espaço, da ordem de narração, pelas antecipações, recuos” (CINTRA, 1981, p. 07), escolhas que transmitem uma série de valores ao leitor.

Portanto, a opção por esse tipo de narrador ratifica a intenção do narrador-personagem em falar de suas experiências ao evidenciar no texto lugares e pessoas reais. Deste modo, o autor implícito demonstra de que maneira se estabelecem essas relações ao longo de sua vida, quer sejam responsáveis por sua formação literária e de crítico,



quer de leitor e ainda deflagra problemáticas inerentes ao mundo da vaidade dos escritores: “[...] agora as leituras são mais importantes do que o que eu escrevia, e isso me livrava da vaidade dos escritores”. (SANCHES NETO, 2010, p. 228)


Essas opções sejam em relação ao tipo de narrador ou ao autor implícito constituem estratégias de Sanches Neto perceptível pela escolha hábil em figurar na narrativa como personagem principal. A finalidade é a de seduzir e confundir seus leitores, ora se aproximando, ora se distanciando dos mesmos. Esse ato de narrar as próprias experiências é denominado por Reis & Lopes (1988, p. 118) como narrador autodiegético: um narrador que “relata suas próprias experiências como personagem central dessa história”. Notemos como essa assertiva se configura em *Chá das Cinco com o Vampiro*: “Para realizar um sonho antigo, e se aproveitando de minha falta de interesse por qualquer coisa, tia Ester inventou de me encaminhar para a literatura, como se esse fosse meu destino” (SANCHES NETO, 2010, p.13).

O uso da primeira pessoa no trecho, nos respalda em relação à assertiva de Reis e Lopes pois, ao contar uma história na qual ele próprio é personagem indica o primeiro pacto com o leitor, como se o narrador e personagem principal confidenciasse, tal qual um amigo, sua própria vida, ao mesmo tempo em que expõe a seu modo, de que maneira ocorreu seu processo de formação:

— Lá você poderá ser escritor – e não adiantava dizer para ela que eu não queria ser escritor, que lia os livros que ela me emprestava apenas por falta do que fazer e que tudo que desejava era um empreguinho para me livrar do meu pai. Tia Ester tinha colocado na cabeça que meu sonho era morar em Curitiba. (SANCHES NETO, 2010: p. 17)

Esse percurso em que se tematiza o próprio ato de ler e, ainda se observa o percurso do narrador personagem e personagem central dessa história – Roberto Nunes Filho como leitor, crítico e por fim escritor compõe, ao mesmo tempo, uma trajetória de vida e um exercício de metalinguagem conquanto a narrativa se volte para si própria em vários momentos, seja quando o narrador discorre sobre a ação de ler e escrever, seja quando elenca as diferentes leituras e autores que passaram a fazer parte de seu rol enquanto leitor, partilhando suas descobertas.

Ademais, com o intuito de simular autenticidade e ares autobiográficos ao narrado, o romance é ambientando ora na pequena Peabiru ora na capital, Curitiba. E,



não por acaso, a primeira cidade é onde Miguel Sanches Neto viveu desde os quatro anos. No marasmo de Peabiru, lemos a história de um adolescente e sua falta de perspectiva de vida e os embates com o pai. Nesse trânsito, o narrador-personagem nos apresenta suas preferências de leitura. Essas, mudam com o passar do tempo, assim como ele próprio, resultado das diferentes leituras e autores que lê:


Se souber que eu me perco nos devaneios de poetas e nos textos de resistência política e pouco estou me importando com o conteúdo que o Colégio Olavo Bilac, tenta me passar, terá de novo motivo para brigar comigo, me chamar de desocupado, um peso para a família. Não gosto de Bilac; meu poeta predileto, além dos jovens que estou descobrindo, como Leminski e Cacaso, é Augusto dos Anjos – decoro seus poemas agressivos e repito na rua, sozinho, zombando da espécie humana (SANCHES NETO, 2010, p. 92).

Ao ser apresentado por tia Ester ao mundo da leitura e da literatura impera o desejo de se livrar do pai e da cidade enfadonha. Esses fatos, somados a uma desventura de amor tão avassaladora quanto o aprendizado dos livros, o impulsionam a ir para Curitiba, lugar onde precisou passar pelo conhecimento do outro para conhecer-se a si mesmo e escrever sua própria história, essa, resultado das leituras iniciadas em Peabiru e das experiências com escritores e pessoas com quem passa a vivenciar na Capital.

Leitor insaciável, pouca coisa interessava a Beto na escola e mesmo sua mudança para Curitiba não desfaz essa imagem que faz de si, como se o fato de ser leitor lhe fizesse superior aos ensinamentos de seus professores e suas “caras estúpidas” (SANCHES NETO, 2010, p. p.123). A mesma opinião prevalece em Curitiba, porquanto o narrador tenha certeza de que a faculdade de Jornalismo não acrescerá em nada, apenas a leitura o salvava:

Sentado na última fila da sala, um idiota qualquer fala lá na frente, escreve uns esquemas no quadro, explicando-os a estudantes da minha idade mas que leram pouco e se encontram por isso, no primeiro estágio intelectual do deslumbramento. Tudo é novidade para eles, qualquer conceito, principalmente as sínteses redutoras que o professor faz dos livros sobre comunicação (SANCHES NETO, 2010, p.177).

Nessa citação, pode-se perceber um olhar desse narrador sobre seu leitor: se esse detiver muita leitura pode ser comparado a ele porque não estará no “primeiro estágio



intelectual do deslumbramento”, portanto no mesmo patamar. Caso contrário, será considerado apenas “pseudointelectual”, e lhe caberá o desdém, ficando o leitor aquém do narrador.

Contudo, ao mesmo tempo em que de forma velada subestime seu público necessita lhes angariar a fidelidade pois almeja revelar o submundo de Curitiba. Por isso retrata algumas realidades tornando-as fictícias, discutindo temas como: a formação de escritores, a árdua trajetória dos aspirantes em despontarem em detrimento dos “grandes autores” aclamados pela crítica, mas que vivem de fórmulas exitosas e repetitivas sem nunca progredirem em sua técnica pois, embora “[...] escreva cartas, bilhetes, crítica, contos ou poemas, é sempre o mesmo discurso, a mesma sintaxe arrevesada”. (SANCHES NETO, 2010, p. 59). Ao considerarmos a narrativa como o espaço para se descrever suas próprias formas, Sanches Neto no engendramento do romance critica os autores que se atêm a fórmulas exitosas e repetitivas.

Em relação a constituições dos capítulos, embora pareçam fragmentados, estão na verdade interligados. Essa estrutura proposital mescla o tempo da diegese ao tempo da narrativa, intercalando-os ora na cidade de Peabiru, ora em Curitiba. Esse recurso serve para apresentar ao leitor o panorama de uma vida “chata, monótona e repetitiva em Peabiru”, sensibilizando e ao mesmo tempo se aproximando de seu leitor de forma artilosa. Todavia, ao ler de forma mais detida abstrai-se que o quadro apresentado pelo narrador personagem em Peabiru é o mesmo vivenciado em Curitiba. A diferença é que somente após viver na metrópole, do contato com diversos escritores, com o “fino da crítica”, com críticos literários e a partir das novas leituras terá a maturidade e as experiências necessárias para lançar seu próprio livro, e enfim, voltar para Peabiru diferente do que era antes, como é típico dos romances de formação².

Ainda em relação à opção em constituir a narrativa de forma fragmentada e datar os capítulos ora projetando o leitor para o passado, ora para o futuro, funcionam no romance como um recurso literário para não “cansar” o leitor contemporâneo já que este afeito a relatos que parecem dar volta em torno de si mesmos, preferem o mistério, uma estória dentro da outra e, só ao fim, o prazer em deslindar o sentido da trama. Sob esse

² De acordo com Massaud Moisés, o termo romance de formação, também denominado Bildungsroman, é uma modalidade de romance que gira em torno das experiências que sofrem os personagens durante os anos de formação ou educação, rumo à maturidade.


viés, o narrador se aproxima de seu público e para situá-los justifica-se as analepses e prolepses:

Ao me ligar, tia Ester queria saber se o trabalho do jornal não estava atrapalhando meus estudos, era mais importante a formatura do que qualquer outra coisa, ela não deixaria faltar nada para mim, eu poderia até fazer mestrado – Você é o filho que não tive. Eu argumentava que fazer crítica era a formação prática do jornalista, estava me profissionalizando, e já era respeitado na faculdade pelo espaço no jornal. Tia Ester então mudava o tom, dizendo que todos em Peabiru se orgulhavam de Roberto Nunes Filho, a pessoa mais conhecida da cidade, e ainda tão jovem, logo seria um escritor famoso. (2010, p. 209).

Nessa citação, o público pode visualizar um romance de formação porquanto se explicita essa trajetória de leitor a crítico e esboça a perspectiva do futuro escritor, como se o narrador convidasse o público para a história que vai contar. Igualmente, esse pacto romanescos é previsto desde o título *Chá das cinco com o Vampiro*, pois incita os expectadores a correrem os olhos ao título e posteriormente às páginas à procura dele: “o vampiro de Curitiba”, alcunha de Dalton Trevisan. Para Reis & Lopes (1988, p. 51):

A relação do título com a narrativa estabelece-se muitas vezes em função da possibilidade que ele possui de realçar, pela denominação atribuída ao relato, uma certa categoria narrativa, assim desde logo colocada em destaque. A *personagem* (v.) é justamente uma dessas categorias, talvez a que com mais frequência é convocada pelo *título*, sobretudo em períodos literários interessados no percurso (social, ético, ideológico, artístico etc) [...]. **(grifo dos autores)**

Em outras palavras, a simulação de autobiografia em *Chá das Cinco* constitui um expediente literário o qual também se compraz em expor o caráter expositivo da língua. Sob essa perspectiva, dotar o romance de características autobiográficas realça a condição de ficção do romance, um ardil do autor com vistas a propiciar que o público leitor participe como figura capaz de perceber as sutilezas do narrador no processo de construção literária, colocando-se ao lado desses. A simulação é arquitetada para aferir aspecto de realidade, embora os leitores também possam ler o romance em busca dessa perspectiva.




Essa impressão ocorre em razão da visão escolhida pelo ardiloso narrador, a “visão com”, de Pouillon (1974), em que os personagens são apresentados pelas lentes do narrador. Deste modo o público conhece tão somente o que lhe é apresentado. Nesse sentido, embora as posições do narrador e do leitor parecem igualar-se, apenas sabemos o que os personagens pensam e agem pela visão do primeiro. Para Lajolo e Zilberman: “Todos esses são indícios de que o escritor conhece as regras do fazer literário e de que pode articulá-las à vontade, para melhor cumprir os objetivos de sua escrita” (1996, p. 33).

Ainda com relação à estrutura da narrativa, o narrador antecipa ou se volve a fatos passados e revela o próprio fazer literário com o fito de mediar os leitores ante a mistura de gêneros tais como: poemas, contos, cartas, narrativas curtas dentre outros. Para Hutcheon, ao revelar os processos em vez de ocultá-lo, instaura-se um texto onde se expõe as trajetórias impostas e construídas pela sociedade em detrimento de nossas próprias necessidades. Ou seja, inclui “em seu próprio discurso uma reflexão implícita (ou explícita) sobre si mesma” (HUTCHEON, 1991, p. 31).

Exemplo de antecipação consta da página 87 onde viemos a saber por meio de uma conversa entre o advogado de Geraldo Trentini e Beto Nunes as minúcias da vida do vampiro, desavenças e intrigas domésticas reveladas supostamente por sua filha em entrevista, cuja tônica é a declaração de que todo escritor é um monstro moral. Aproveitando-se dessa fala, nosso narrador e pupilo do vampiro transforma esse episódio em um conto: “Como monstro moral, transformo esse episódio num pequeno conto” (SANCHES NETO, 2010, p. 87). O mesmo consta da página seguinte e media o leitor entre os gêneros e capítulos que narra.

Assim, por intermédio do conto intitulado “Casa Iluminada” o narrador projeta as incógnitas da vida do escritor recluso e o apresenta à sua maneira. Faz o retrato de um autor aprisionado num mundo só seu. A expectativa do leitor, ao adentrar o espaço é de ver o ambiente iluminado, mas vê o contrário: uma casa-prisão, sem alegria, sem luz, sem vida, lugar onde o “monstro” se escondia de tudo e de todos a abrigar sua eterna paranoia em relação à sua figura. Esse é um dos ardis com o objetivo de conquistar o público pela verve reflexiva e apresenta os fatos sempre de sua perspectiva.

No que tange à intensificação metalinguística, essa delinea a própria figura dos leitores a habitarem o livro ao descrever como “se forma um leitor” e também ao opinar




sobre o papel da crítica, além da alusão ao árduo itinerário dos escritores até a publicação. Schøllhammer (2009, p. 74) ao analisar a literatura brasileira contemporânea ratifica que, desse modo: “[...] o autor produz um duplo distanciamento em que a autorreflexividade é absorvida pela ficção; o que parece indicar simultaneamente que tudo isso é fictício, mas também que tudo é real”.

Nesse sentido, o romance deve ser lido pelo prisma da verossimilhança porque os escritores, lugares e elementos reais ficcionalizados na história servem para proporcionar a ótica dos fatos que interessa mostrar, pois o autor “deseja e precisa contar com a solidariedade do leitor” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1996, p. 47). De fato, os eventos são habilmente escolhidos. Exemplo disso consta do verso da última página do livro, antes da catalogação bibliográfica, em que os sinceros leitores são acautelados, “Este livro é uma obra de ficção e seus personagens são seres construídos para atender à verossimilhança interna da obra [...]”. (SANCHES NETO, 2010, p. 286).

Ao advertir o público em relação à leitura que vai adentrar (essa é uma obra de ficção), insinua de que maneira o romance pode ou deve ser lido, embora os deixe livres para escolher. Esse ato assinala para a metaficção e à metalinguagem presentes na obra porque, para que esta se configure, é necessário que o leitor compreenda que a narrativa é uma construção onde o que se está em jogo não é o compromisso com a verdade e nem com a fidelidade do autor, já que esse intencionalmente elege de que maneira abordará o conteúdo. Segundo Hutcheon a consciência do leitor à articulação do autor na construção do discurso e sua “intensa autoconsciência em relação a tudo que é narrado” constitui a principal característica da metaficção historiográfica (1991, p. 150).

O próprio título da obra é exemplo de metaficção por enveredar o leitor a uma das pistas do romance: o vampiro nacionalmente conhecido será de alguma forma tematizado. No que tange a esse fato, alguns sinais são deixados ao longo da narrativa uma delas, de caráter público e notório alusivo ao desejo de anonimato: “Combinamos um encontro neste novo endereço na esperança de evitar os chatos – e pensar que já fui um deles – que agora frequentam a Confeitaria Schaffer à caça do escritor recluso” (SANCHES NETO, 2010, p. 09).

Averiguemos também a metalinguagem e como ela se inscreve na obra. Com o intuito de tramar maior cumplicidade com o leitor, o narrador adverte o público para os “perigos” da leitura: “Perdido em casa, sem nenhum contato com a cidade, eu vivia




como um ancião, isolado em livros. Tia Ester não me alertou para esse perigo: quanto mais convivemos com os livros, mais dificuldades temos para suportar as pessoas”. (SANCHES NETO, 2010, p. 91). Fazer os leitores visualizarem os medos, anseios e deleite desse leitor/personagem ratifica e valida no imaginário dos mesmos não só a figura do leitor, mas também do escritor em seu ofício e aponta para o recurso da metalinguagem.

Ao tematizar a soberba dos escritores, os sonhos, as problemáticas inerentes à publicação e ainda tecer uma crítica à própria crítica, Sanches Neto desnuda as lisonjas e interesses comerciais que rondam essa Curitiba asséptica e fria que “não adota ninguém”. É como se essa Curitiba tradicional fosse tal qual o mercado editorial incapaz de reconhecer seus próprios autores perdidos em um jogo de interesses, um lugar onde conhecer alguma pessoa importante, tal como um crítico literário, faz toda a diferença:

Na porta, prestes a ganhar a rua, tento um último truque e minto, sou amigo de Valter Marcondes e escrevi um artigo sobre você. Digo meu nome. Ele para, e, pela primeira vez, me olha. O que destrói uma pessoa, qualquer pessoa, por mais reservada que seja, é a vaidade. No fundo, estamos sempre querendo ser aceitos. Esperando a aprovação dos outros. E fingimos indiferença ao mundo, ou mesmo ódio, até certo ponto. Há uma hora em que nos rendemos (SANCHES NETO, 2010, p. 19).

O tom reflexivo exhibe questões como a solidão, a inveja, a vaidade dos escritores, a arrogância: “Depois de conviver com escritores por algum tempo, você acaba sentindo necessidade de fazer parte da espécie humana, pois os deuses, os deuses cansam” (SANCHES NETO, 2010, p. 68). Explana também as dificuldades dos mesmos em publicarem seus livros ou serem reconhecidos pelo público leitor ou pelas editoras: “— E o seu público aqui e fora do estado? Logo vai ser reconhecido, ninguém pode esconder por muito tempo um grande escritor” (SANCHES NETO, 2010, p. 147). No que tange às editoras menciona sequer lerem os livros: “- E não adianta dar de graça, só se você mandar no fim do ano, junto com um panetone. Talvez alguém, por gratidão, acabe lendo” (SANCHES NETO, 2010, p. 147).

Essa estratégia funciona como se o autor descortinasse o véu sobre o percurso ficcional: das inúmeras leituras necessárias, até o trabalho de criação e, por fim, as dificuldades de aceitação e publicação no próprio meio literário, seja pelos críticos ou



pelas editoras, ou dos ditames impostos pelo cânone: seu desejo é libertar-se da tradição, traçar seu próprio estilo, e enfim ser reconhecido: Geraldo “[...] é tão grande para os paranaenses, principalmente para os contistas, que só admitimos a presença de outros Geraldos. E eu queria ser quem eu era” (SANCHES NETO, 2010, p. 126). Por isso narra e espera obter ao menos de seus leitores, a solidariedade necessária. Ao confidenciar, o autor aproxima-se de seus leitores, de carne e osso, para quem não precisa representar, tornando-os confidentes.


Considerações finais

Após os apontamentos observamos que Em *Chá das Cinco com o Vampiro*, o narrador é bem diferente do apresentado em Manuel Antônio de Almeida, porquanto não coloca seu leitor acima de sua narrativa, por não fazer todos os gostos para não perder o cliente. Nos parece mais próximo da acepção pontuada por Lajolo & Zilberman (1996) ao discorrerem sobre Paulo Honório de Graciliano Ramos: um narrador que se situa ao lado do leitor e ao mesmo tempo estabelece com ele novo patamar.

Isso pode ser observado pelo fato do narrador personagem em um processo metalinguístico narrar sobre o próprio ato de leitura e principalmente por conferenciar ao leitor amigo, acerca da importância dessa em sua vida, suas aspirações, receios. Ao se autoficcionalizar, confere a autenticidade e fé necessária para contar sua trajetória de vida como se esta fosse real, o que leva o expectador a imaginar os incidentes pelas quais “passou” e imaginar sua formação paulatina como leitor, crítico e posteriormente como o grande escritor que se revela.

Ao optar pela categoria do narrador-personagem, expõe a técnica de leitura e escrita. Nesse processo de ler, escrever e esperar que alguém o leia, narra ainda a busca incessante pelo olhar do outro. Deste modo, a metalinguagem e a metaficção funcionam como crítica cultural por problematizar esse círculo literário, o jogo de egos, a soberba, a tradição e a contemporaneidade. Esse recurso literário evidencia a consciência do narrador em relação à construção do enredo e o amalgamento entre os elementos reais e fictícios incita os leitores a uma postura autorreflexiva.

O pacto com o leitor, nesse sentido, seria o de permitir que esses participem de forma ativa da narrativa pois, embora cientes de estarem diante de uma ficção, podem erigir suas próprias concepções sobre o romance. Assim se tornarem cúmplices do




autor. Ademais, aduz-se o jogo porque, embora a narrativa simule um pacto autobiográfico e ainda biográfico, a sátira, a ironia e a visão com conferem ao narrador a distância necessária para estampar realidades, para criticar. Afinal, essas cenas de histórias e autores, mesmo os reais, são ficcionalizados como “esses artistas sem rumo” (SANCHES NETO, 2010, p. 210).

Prosa ambígua e plurissignificativa caso concordemos com o pacto, passamos de leitor a personagens a beber o chá das cinco com o vampiro nós próprios, perdidos juntos com o narrador, divididos entre a província de Peabiru e as várias passagens do livro: entre uma cidade e outra, entre livros e citações, entre ruas e pessoas reais encenadas no romance a nos ensinar sobre a arte da escrita, sobre o mercado editorial, embora com o distanciamento crítico necessário.

Nesse sentido, o leitor não pode se dizer enganado pois, ao aceitar o pacto sabia desde o princípio tratar-se de uma ficção, mas foi atraído por todas as possibilidades de leitura apresentadas. Com essa estratégia é como se o autor não visse o seu leitor apenas como mais um seguidor que aplaude. Ele mesmo pode vivenciar a história contada da qual agora inevitavelmente é parte: “Eu me aproximava um pouco do grande escritor, não era mais apenas o seguidor que aplaude” (SANCHES NETO, 2010, p. 127).

Referências bibliográficas

- BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa-Portugal: Artes e Letras/Arcádia, 1983.
- CINTRA, Ismael Ângelo. *Dois aspectos do foco narrativo*. (Retórica e Ideologia). *Revista e Literatura*, São Paulo, v. 21, p. 5-12, 1981.
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. 3 ed. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 12^a ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- SANCHES NETO, Miguel. *Chá das Cinco com o Vampiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- SCHOLLHAMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.



A IDENTIDADE PÓS-MODERNA DE A ERA DO RÁDIO- SAUDADES DO BRASIL

Fabrizzi Matos Rocha

RESUMO: *A Era do Rádio – saudades do Brasil* foi escrita por Anamaria Nunes, em 1997. Essa peça revive a era de ouro do rádio no Brasil, vivida durante as décadas de 40 e 50. Este trabalho pretende investigar duas características pós-modernas presentes no texto, como: a presença da Ironia, assim como o diálogo estabelecido pelo texto teatral com a história da Rádio. A fundamentação teórica desta pesquisa baseia-se nos estudos feitos por Linda Hutcheon em *Poética do Pós-modernismo* (1988), *Uma Teoria da Paródia* (1989) e *Teoria e Política da Ironia* (2000). Para a intertextualidade presente na obra de Nunes, utilizamos os estudos de Júlia Kristeva em sua obra *Introdução à Semanálise* (1974).

Palavras-chave: ironia, paródia, teatro, pós-modernidade.

A Identidade pós-moderna de *A Era do rádio – Saudades do Brasil*

Em um panorama geral pode-se observar constantes mudanças na estética escrita dentro da literatura, e neste caso especificamente inserida na dramaturgia contemporânea. Linda Hutcheon levanta a hipótese de algumas características comuns na pós-modernidade como textos com a presença constante da ironia, e com marcas de metalinguagem, ela ainda oferece um estudo sobre a metaficção historiográfica. Neste caso em específico esta pesquisa levanta a hipótese do texto dramático de Anamaria Nunes, *A Era do Rádio* como uma obra de metateatro historiográfico, baseando-se também na pesquisa de Lionel Abel que apresenta a questão da metalinguagem no teatro. Em seu livro *Metateatro*, Abel apresenta conceitos sobre peças que se referem a si próprias, desencadeando uma manipulação interna entre as personagens que exercem a função de autores das próprias tramas (p.73) como se algumas personagens tivessem a consciência de um dramaturgo.

A era do rádio é um texto elaborado a partir de fatos ocorridos na história da rádio no Brasil nas décadas de 40 e 50. Época em que a televisão ainda era um aparelho



caro e de alcance técnico bastante limitado, ingressava em poucos lares brasileiros apenas nas grandes cidades, enquanto o rádio era o mais popular e imediato veículo de comunicação, capaz de chegar até em pequenos vilarejos no país. Quando o rádio chegou ao Brasil em 1922, os aparelhos ainda eram caros, os vizinhos se reuniam para ouvir a programação, com o passar dos anos, o rádio tornou-se o maior entretenimento dentro dos lares.

Essa peça narra um dia de programação da “principal emissora de rádio da América Latina e uma das cinco melhores do mundo”(SAROLDI, p. 14), a mais popular da época. A Rádio Nacional ficava situada no Rio de Janeiro, funcionava em quatro andares do edifício Joseph Gire. Esse prédio, popularmente conhecido como *A Noite*, foi inaugurado em 1929 como maior arranha-céu da América Latina; o mesmo edifício sediava o *Jornal A Noite*. A rádio Nacional foi fundada no ano de 1936, conseguindo alcançar praticamente todo o território nacional, em 1940. O Estado Novo de Getúlio Vargas a transformou na rádio oficial do Governo brasileiro através do decreto-lei nº 2.073.

Se para Ryngaert (1996, p.15) compete ao teatro “instruir e divertir”, *A era do rádio* consegue levar a plateia aos risos, o texto, suas personagens, os comerciais e as músicas inseridas, revelam com clareza como as emissoras de rádio funcionavam naquele tempo, inclusive em seus bastidores. E é através da ironia e da paródia que o texto resgata os acontecimentos históricos, informando e entretendo o público ou leitor.

Walter Benjamim (1975) afirma que a massa é a matriz atual de todo um conjunto de novas atitudes com relação à arte. E essa mesma massa é aquela que procura diversão, que lotava o auditório das rádios nas décadas de 40 e 50, e que na atualidade busca entretenimento na plateia dos teatros e cinemas. O texto de teatro é a base fundamental para o desenvolvimento de um bom espetáculo. O gênero comédia sempre foi o melhor meio de atrair o público em geral.

Para Linda Hutcheon (1991, p.71), o fato de o pós-modernismo não ocultar seu relacionamento com a sociedade de consumo e ainda explorá-lo, é um aspecto positivo, o relacionamento com a cultura de massa é de envolvimento e crítica. E uma das contradições do pós-modernismo é justamente a união híbrida entre acadêmico e popular, elitista e acessível. Para ela o pós-modernismo tenta historicizar e contextualizar a condição enunciativa de sua arte. Esse texto dramaturgico de Nunes



revela a história da rádio através do distanciamento crítico. A ironia e o cômico presentes na peça atraem a massa popular até o teatro. As pessoas que, em sua maioria, chegam à procura de diversão, acabam por levar cultura e história em sua bagagem de conhecimento.

Nunes reuniu fatos e acontecimentos da história brasileira entre as décadas de 40 e 50, respeitando as regras da verossimilhança, e criando um vínculo entre ficção e realidade. Hutcheon (1991, p.62) afirma que “as interrogações e as contradições daquilo que quero chamar de pós moderno começam com o relacionamento entre a arte do presente e a do passado, e entre a cultura do presente e a história do passado”. Essa mistura entre o passado e o presente pode ser percebido durante a leitura ou apresentação da peça de Nunes.

A era do rádio cita os cantores da época, faz uma homenagem aos primeiros radiadores, cantores, locutores e também ao Repórter Esso, o primeiro programa de radiojornalismo do país. Antes de sua estreia no Brasil, o *Repórter Esso* já havia sido lançado em Nova York, Buenos Aires, Santiago, Lima e Havana, sempre obedecendo ao mesmo formato: quatro edições diárias, com cinco minutos de duração”. (SAROLDI, p.77)

O Repórter Esso inaugurou uma nova era jornalística na época, informava a notícia de uma nova perspectiva, sua estreia foi em 1941, mesma época em que ocorria a Segunda Guerra Mundial, a população ansiava por notícias o tempo todo. Na peça de Nunes o Repórter Esso usa *slogan* “A testemunha ocular da história”, na vida real, além desse *slogan* também era conhecido “O primeiro a dar as últimas”. A peça relata uma marcante notícia da época, usando o Repórter Esso como transmissor, o dia em que Getúlio Vargas morreu. A partir desse fato entende-se que o tempo da peça se passa no dia 24 de agosto de 1954. Essa seria também uma forma de a autora relatar a história dentro de sua dramaturgia, caracterizando o que Hutcheon define como pós-moderno, mesclando a cultura do presente com o passado da história, como citado no parágrafo anterior.

A identidade pós-moderna de *A Era do Rádio* está claramente evidenciada em seu próprio texto repleto de citações históricas e personagens reais. A paródia só é reconhecida quando a plateia ou leitor reconhece a história e a decodifica como tal. A ironia presente distancia o leitor provocando a reação esperada do riso, do cômico.



Martin Esslin afirma que uma sociedade experimenta e reafirma sua identidade através do teatro, dado como acontecimento político, generalizando o drama como uma identidade da vida humana, que “ou reafirma ou solapa o código de conduta de uma sociedade dada” (1978 p.32). Nesta peça de Nunes, pode-se perceber a presença da sátira contra a influência política desde sempre, o Governo manipulava as notícias divulgadas nas rádios. Ao recordar esses acontecimentos históricos, Nunes mais uma vez transforma seu teatro em um acontecimento político, mostrando à contemporaneidade como era a sociedade na década de 50.

Outra característica pós-moderna do espetáculo seria a sua forma de representação. Sabe-se que existiam programas de rádio naquela época com plateia, o auditório ficava no prédio da emissora de rádio, e o palco era protegido por um vidro para que o ruído não atrapalhasse a transmissão. Conforme descreve Saroldi detalhadamente (2005, p, 70):

Nos sete estúdios da PRE-8 encontravam-se algumas das mais avançadas inovações, como o piso flutuante sobre molas especiais do palco sinfônico, ou o gigantesco vidro emoldurado em aço e acionado a motor (um conjunto de duas toneladas), pondo em instantes o público do auditório em contato direto com os artistas.

A Era do Rádio é um texto repleto de metalinguagem. A autora transgredir os códigos de representação quando a plateia passa a conhecer os bastidores da Rádio Nacional, e inclusive quando insere atrizes sentadas na plateia representando as “macacas do rádio”, com efeito, o público geral só percebe depois de alguns minutos de representação a atuação das atrizes que antes pareciam pessoas normais fazendo parte da plateia, seria uma surpresa para o público. Em seguida nota-se que a própria plateia se transforma em espectadores da Rádio Nacional, há uma inversão de lugares. Com a energia do espetáculo a plateia passa a reagir conforme seria na realidade de um programa de rádio, exceto pelas cenas específicas em que as “macacas” têm alguma função distintiva. A presença da metalinguagem e de todos os dados históricos, diante da visão de Linda Hutcheon, é a forma mais característica de literatura do pós-modernismo, pois elas refletem conscientemente sua própria condição de ficção, e ainda reafirmam que não há



distinção entre ficção e história, frisando que o conhecimento da história só pode ser adquirido mediante alguma forma de representação ou de narrativa.

O próprio texto relata a história brasileira, a autora se apropria de músicas e personagens da década de 50, criando verossimilhança. Considerando que a literatura e a história obtêm suas forças a partir da verossimilhança, como afirma Hutcheon (1991, p.141) em *Poética do pós-modernismo*, e que as duas formas de escrita são identificadas como construtos linguísticos fortemente marcados pela presença da intertextualidade, estando essa obra repleta de fatos históricos e intertextuais, podemos unir o que Hutcheon (1991, p.136) afirma a respeito de que o literário e o historiográfico estão sempre unidos na ficção pós-moderna e afirmar mais uma vez que essa peça caracteriza-se por uma identidade pós-moderna. A maioria das músicas e dos cantores fizeram grande sucesso na época. Alguns cantores são conhecidos inclusive na atualidade.

As personagens tiradas da história que participam do espetáculo, em particular os cantores da época, aparecem no Programa César de Alencar. Programa este que realmente fez sucesso na época, o personagem César de Alencar na vida real se chamava Ermelindo César de Alencar Mattos, nascido em Fortaleza em 1917, além de ator e radialista, foi apresentador de seu próprio programa. Na peça de Nunes, Alencar apresenta os cantores da época, entre eles, a primeira a surgir é Carmem Miranda, figura conhecida internacionalmente, seu nome completo Maria do Carmo Miranda da Cunha (1909-1955), carinhosamente chamada de Pequena Notável por sua estatura e charme. Passou a se vestir de baiana após a gravação do filme *Banana da Terra* em 1939. Na peça de Nunes, Carmem canta *South American Way*, música escrita para a revista "The Streets of Paris", tornando-se popular nos Estados Unidos, país em que Carmen viveu e fez sua carreira durante anos. A própria cantora adaptou o ritmo da canção para ser gravada no Brasil, juntamente com o Bando da Lua, enquanto a letra foi adaptada por Aloysio de Oliveira, traduzindo os versos em português.

Outra personagem que Nunes homenageia em sua peça é Cauby Peixoto (1931-2016), conhecido pelo seu timbre de voz grave e aveludado. Cauby começou a cantar ainda criança, em *A Era do Rádio* ainda era bem jovem e já fazia sucesso. A autora coloca Cauby cantando *Conceição*, uma das músicas mais marcantes de sua carreira, embora tenha sido lançada no ano de 1956, dois anos após o tempo fictício da peça teatral, acredita-se que Nunes escolheu essa música justamente por se tratar da mais



característica canção cantada por Cauby em geral. Na trama as “macacas” enlouquecem ao ver o cantor, ele sai do palco sem cantar se quer a primeira estrofe da música, com as roupas rasgadas pelas fãs. Assim como na trama, na vida real as fãs eram loucas por Cauby, que tinha um jeito diferente de se vestir. Saroldi explica (2005 p. 126) que os ternos eram encomendados especialmente para Cauby, “capazes de se desfazerem em minutos ao simples puxão de mocinhas subnutridas – a tal ponto que Cauby logo seria visto em plena avenida Rio Branco correndo de suas fãs.... de gravatas e cuecas”. Com distanciamento crítico de hoje e conhecimento do fato de que Cauby assumiu ser homossexual, conforme ele próprio diz no documentário *Cauby — Começaria Tudo Outra Vez*, de Nelson Hoineff, pode-se perceber a ironia presente no texto, a partir da vida real. É por meio desse olhar crítico do contemporâneo que a autora relembra o passado sem nostalgia, homenageando os cantores e valorizando a cultura brasileira.

Outra personagem apresentada foi Ângela Maria, nome artístico de Albelim Maria da Cunha (1929), vendeu milhares de discos durante toda a sua carreira. O apelido de “Sapoti” lhe foi dado pelo então presidente da república na época, Getúlio Vargas se referia a cantora de voz doce e cor de sapoti. Durante o espetáculo ela canta *Babalú*, música de enorme sucesso, conhecida até os dias atuais.

Ainda no Programa César de Alencar, a autora insere como personagem a cantora Emilinha Borba (1923-2005), e o locutor personagem César de Alencar a anuncia como “a nossa favorita”, o que de fato é verídico, pois Emilinha Borba foi contratada pela Rádio Nacional no ano de 1943 como estrela principal da rádio, ficando por lá por 27 anos, se tornando a cantora de maior audiência da Rádio Nacional, uma das cantoras incrivelmente populares da época. No texto dramaturgico ela canta a rumba *Escandalosa*, música de muito sucesso na época.

Outra personagem relevante tirada da história é o Heron, o Repórter Esso, mais uma homenagem da dramaturga ao jornalista e radialista Heron Domingos (1924-1974) que trabalhou como Repórter Esso de 1944 a 1962. As atividades de Heron mediante o repórter Esso eram tão importantes que a emissora fundou a primeira sessão de Jornal Falado seguindo a sugestão do mesmo. Essa seria também a primeira redação de radiojornalismo no Brasil. Assim como no enredo da peça, também na vida real, ele anunciou diversos acontecimentos históricos, inclusive a morte do então presidente Getúlio Vargas.



Diante de tantas personagens reais retiradas da história, e da presença da intertextualidade, tudo leva a concluir que se trata de um metateatro historiográfico. A autora se apropria de acontecimentos históricos, incorporando ficção e história, em um processo de distanciamento, uma crítica aos discursos do passado por meio de ironia e paródia, e não uma releitura nostálgica do tempo decorrido. Esses intertextos paródicos contêm traços históricos e literários, a afirmação de Linda Hutcheon de que a “intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto (HUTCHEON, 1988, p.157)”, o que se pode deduzir como intenção da autora, ao escrever a peça.

Entre as marcas de metalinguagem presentes no texto pode-se observar com clareza a presença do sonoplasta no palco, e as placas de “Aplauso” seguradas pelo contrarregas da rádio, lembrando ao público de que é um teatro, de que o espaço é realmente um palco e de que eles são a plateia. Segundo Gramático (2003 p.96) eram os contrarregas que “faziam barulhos imitando trovoadas em folhas de zinco, galopes de cavalo em cascos de coco, crianças chorando ou rindo...”, responsável pelos efeitos sonoros que eram feitos ao vivo, profissão que desapareceu no decorrer dos anos com a chegada de computadores e outros equipamentos que fazem gravações.

Segundo Hutcheon (1985, p. 119) o leitor precisa ser competente para descodificar a paródia, necessitando de uma competência linguística, retórica e ideológica para entender o que está implícito. Por esse motivo, este trabalho apresentou um pouco da história do rádio para demonstrar o diálogo e compreender a trama.

Ryngaert(1996) menciona em sua *Introdução à Análise do Teatro* que o mesmo foi feito para “instruir e divertir”, a intenção da autora de *A Era do Rádio*, possivelmente foi a mesma. O recurso cômico utilizado pela dramaturga causa o esperado riso da plateia ou do leitor. Levando-se em conta a disposição do diálogo e sua tessitura lexical, verifica-se que as réplicas foram produzidas tal como faladas (na época), de modo coloquial, dando um ar de naturalidade à interpretação do ator. Mostrando ao mesmo tempo a “artificialidade” da locução radiofônica da época. Gramático (2003 p.17) também reconhece que no rádio de antigamente parecia só haver pessoas com voz impessoal, com ‘esses ‘ e ‘erres ‘ pronunciados na ponta a língua, o que dava uma característica muito artificial à voz.”




Ryngaert (1996) também afirma que “um bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Esse potencial existe independentemente da representação e antes dela.” A qualidade da tessitura lexical, o modo como os diálogos estão dispostos reafirma o pensamento de uma obra fácil leitura, e de um texto raiz para uma grande comédia, ou seja, um “prato cheio” para diretores, atores e, claro, o público, todos são partes integrantes para a existência do Teatro.

O tempo dramático acontece em um eterno presente, do aqui e agora, e que nessa obra cômica o passado está inevitavelmente permeado de ironia, enfatiza-se mais uma vez as características de uma identidade pós-moderna no drama em questão. Essa metapeça historiográfica é também uma paródia da Rádio Nacional, marcada pela ironia, e pela forte presença da intertextualidade, de citações da história, assim como a notável presença da metalinguagem. A autora se apropria de textos, personagens, fatos históricos da cultura brasileira. A afirmação de Linda Hutcheon (1988, p.165) de que a paródia não é a destruição do passado; na verdade parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo, ilustra claramente o que representa essa peça. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno.

O que Nunes faz ao lembrar o passado é homenagear a cultura brasileira, valorizar o desenvolvimento dos meios de comunicação nas últimas décadas. O rádio era tão valorizado quanto a TV hoje em dia, o público seguia fielmente suas programações. Gramático (2003, p. 39) reitera que “as rádios investiam pesado contratando profissionais competentes que deviam fazer os ouvintes rir e chorar unicamente com os recursos da voz.”

Quando Hutcheon afirma que a paródia é uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica (HUTCHEON, 1985, p.17), consolida a questão desta peça como Paródia, reiterando a identidade pós-moderna da obra. “Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 19).

Bakhtin afirma que um enunciador ao produzir seu discurso, está inevitavelmente produzindo um discurso sob o discurso de outrem. Nesse caso, encontram-se relações dialógicas com a história da Rádio Nacional. Segundo Bakhtin (1988, p. 88),



A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa.

Pode-se dizer que há uma relação dialógica entre discursos na qual denomina-se interdiscursividade. Fiorin (2006, p.52) explica a distinção entre texto e enunciado, sendo este um todo de sentido, podendo admitir uma réplica com sua natureza dialógica. O enunciado é um sentido e o texto a manifestação do enunciado dotado de materialidade. Nesse caso há uma relação de enunciados, a relação entre textos, que segundo Fiorin (2006, p.51) pertence ao universo bakhtiniano e a qual Julia Kristeva denomina intertextualidade, afirmando que um texto se constrói como um mosaico de citações, sendo assim a peça de Nunes está repleta de intertextualidade. Diálogos entre os enunciados e os textos.

Segundo Kristeva (2005, p.136) a função de sentido do discurso é de verossimilhança, a verdade seria um discurso semelhante ao real, já o verossímil que não é o verdadeiro, seria semelhante ao semelhante do real é uma questão de relação de discursos (2005, p.137). Nunes instaura a verossimilhança a partir dos fatos históricos e reais dentro da sua ficção.

Sem dúvida *A Era do Rádio* consegue fazer uma viagem no tempo, ao ler, ou ao assistir o espetáculo, o leitor ou espectador conhece os bastidores da Rádio, aprende a valorizar aquele que seria o maior meio de comunicação da época, antes da popularização da TV, o rádio era o sonho de consumo de toda família brasileira. Ouvintes de todo país aguardavam ansiosamente por um novo capítulo das radionovelas, suspiravam pelos radiadores, curtiavam as “novas músicas” de seus cantores favoritos, esperavam pelas notícias mais importantes do momento, e da mesma forma, os comerciais de produtos que patrocinavam os programas entravam a todo momento nos lares. A rádio cumpria o papel de veículo de entretenimento, de divulgar a informação e fazer a publicidade por quase todo país. A Rádio Nacional alcançava



territórios estrangeiros, prova disso seriam as correspondências que chegavam vindas de países como Alasca, África do Sul, Inglaterra, África Francesa, ilha de Santa Helena, Índia, Nova Zelândia, Suíça, Japão, conforme Saroldi cita (2005, p. 97).

Aprender história, conhecer a cultura nacional através do teatro, em especial da comédia, é certamente a forma mais apropriada e prazerosa de aprendizagem. Nunes resgata a história, preserva a memória desses artistas que fizeram parte de toda uma era da comunicação que não pode ser esquecida.

Em face de todas as características analisadas, pode-se constatar *A Era do Radio-Saudades do Brasil* como uma peça pós-moderna, assim como outras obras da mesma autora. Um exemplo de outro texto repleto de características pós-modernas, exemplo de “metateatro historiográfico” seria *Geração Trianon*. Publicada em 1988, esta peça resgata a história do teatro nas décadas de 20 e 30, em especial o Teatro Trianon. Ambas as peças de Nunes, quando representadas foram sucesso de público. Em 1999, *A Era do Radio-Saudades do Brasil* chegou a arrecadar uma tonelada de alimentos não perecíveis em duas únicas apresentações. Mil pessoas assistiram em um único dia a esse espetáculo dirigido pela própria autora na cidade de Carmo, no Estado do Rio de Janeiro.



Referências

- ABEL, Lionel. *Metateatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de e Fiorin, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- _____. “Contribuições de Bakhtin” in BRAIT, Beth. *Bakhtin dialogismo e construção do sentido*. São Paulo: Unicamp, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 3 ed. São Paulo: Hucitec, 1986. _____ . *Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.
- BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin. Conceitos-chave*. 4.ed. São Paulo: Contexto, 2007.
- _____. *Bakhtin. Outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do Drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.
- GRAMÁTICO, Dáurea. *Histórias de gente do Radio*. São Paulo: IBRASA, 2003.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- _____. *Teoria e Política da Ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- _____. *Uma teoria da Paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- NUNES, Anamaria. *Geração Trianon*. In: Cadernos de Teatro. Rio de Janeiro, 1988. v. 117. p. 25-46.
- _____. *O tambor e o anjo & A era do rádio, saudades do Brasil*. Campos dos Goytacazes: Darda Editora, 2017.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.



SAROLDI, Luiz Carlos e Moreira, Sonia Virgínia. Rádio Nacional- O Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM: relações entre tempo e memória como fios condutores da narrativa

Flávia Alexandra Pereira Pinto (IFMA/UERJ)¹

Resumo: Este artigo propõe a análise do romance *Dois Irmãos* (2000), de Milton Hatoum. Para tanto, discute-se as relações entre tempo e memória como fios condutores da narrativa, a partir dos conceitos advindos dos estudos culturais, da História e da teoria literária contemporânea. Para tanto, procura-se rever as concepções de memória presentes em Maurice Halbwachs, Michael Pollak, entre outros. Em seguida, relacionam-se esses conceitos à discussão sobre romance e ficção, de forma a tentar compreender essas imbricações na escrita de Milton Hatoum.


Palavras-chave: Tempo; Memória; Romance; Milton Hatoum.

A literatura, por ser uma das mais fortes formas de expressão cultural de um povo, historicamente tem procurado conferir ao homem uma identidade cultural, de forma a acentuar a relação desse homem com o lugar de vivência, situando-o também socialmente. É importante ressaltar que a produção literária contemporânea tem quebrado as tradicionais referências de lugar, espaço, tempo, identidade e da própria memória. Nesse sentido, o filósofo Giorgio Agamben nos alerta que “[...] o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provém do seu tempo (AGAMBEN, 2010, p. 64).

A proposta deste artigo é analisar o romance *Dois Irmãos* (2000), de Milton Hatoum, de forma a discutir as relações entre tempo, memória e narrativa, a partir dos conceitos advindos da História e das Ciências Sociais e da crítica literária contemporânea. Para tanto, procura-se rever as concepções de memória presentes em Maurice Halbwachs (2004), Michael Pollak (1992), Jacques Le Goff (1996), entre outros. Acrescenta-se a essa discussão questões pontuais relacionadas à análise das representações da memória na escrita literária de Milton Hatoum, que, com suas histórias nutridas de esquecimentos e lembranças, busca a compreensão de si mesmo e de sua origem, resgatando a ideia de reconstrução do ser humano enquanto corpo e mente enraizados na sua terra.

No romance *Dois Irmãos*, o autor constrói uma narrativa que indaga sobre o tempo e a memória. Na busca da origem e do passado por meio da escrita, Hatoum constrói uma

¹ Doutoranda em Estudos Literários e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Mestra em Cultura e Sociedade pela UFMA. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão – IFMA. Contato: flavia.pereira@ifma.edu.br




linguagem particular, em que tematiza problemas como a apresentação do passado, a morte, a relação com o outro, a exclusão, o distanciamento e a própria linguagem. A proposta aqui é tentar compreender de que forma, por meio da elaboração e do conteúdo da obra literária, Hatoum problematiza ideias sobre a história e os fenômenos humanos, como a passagem do tempo e a memória. Para além da ideia de que a literatura escrita por Milton Hatoum possa ser facilmente identificada por sua temática relacionada à imigração árabe, ao exotismo de relações híbridas entre o Ocidente e o Oriente, Hatoum oferece um material mais profundo de reflexão sobre estas mesmas questões.

A sua ascendência oriental bem como a linguagem marcada pelo uso de recursos poéticos e pela construção de sentido de cada palavra é relevante, sobretudo, para atualizar o presente em que vive o homem contemporâneo. Pretende-se, como resultado da análise, discutir a iniciativa de reconstrução do passado, marcada na figura do narrador do romance, em que Hatoum coloca em destaque estratégias de ficção, relacionando história, passagem do tempo e memória. Assim, a memória não pode ser entendida apenas como um ato de busca de informações sobre o passado, tendo em vista a sua reconstituição. Ela deve ser entendida como um processo dinâmico da própria memorização. Além disso, a ficção abre inúmeras possibilidades para que se interrelacionem as categorias teóricas propostas para análise, mostrando o importante papel da literatura na contemporaneidade.

Memória: construção individual e coletiva

O advento da modernidade inseriu o homem num novo contexto, numa nova maneira de se relacionar com a vida e com a arte. Ela trouxe para o campo da Literatura uma nova forma de estruturar a narrativa e de organizar o pensamento. Da mesma forma, e até como consequência desse movimento, a contemporaneidade, por muitos denominada de modernidade tardia, configurou uma nova condição existencial para o homem, estabelecida a partir de novos paradigmas e, sobretudo, pelo rompimento ou repensar dos paradigmas anteriores.

Nesse contexto, o conceito de memória, a forma como ela funciona e seus processos de construção vêm sendo temas recorrentes dos estudos de cientistas sociais contemporâneos. Tal conceito vem se modificando e se adequando às funções, aos usos e à sua importância nas diferentes sociedades, segundo suas próprias demandas sociais e culturais. Em cada época, a memória foi explicada utilizando-se de elaborações



compreensíveis, construídas em torno de conhecimentos que caracterizavam as sociedades de determinado momento histórico.


Maurice Halbwachs (2004) contribuiu definitivamente com as Ciências Sociais ao propor o conceito de *memória coletiva* e ao definir os quadros sociais que compõem esta memória. Para este autor, não existe memória puramente individual, pois todo indivíduo está interagindo e sofrendo a ação da sociedade, através de suas diversas posições de sujeito e instituições sociais.

Para Halbwachs (2004), até mesmo a memória aparentemente mais particular remete-se a um grupo. O indivíduo carrega em si a lembrança, mas está sempre interagindo com a sociedade, seus grupos e instituições. É no contexto destas relações que são construídas as lembranças. Ela está impregnada das memórias dos que nos cercam, de maneira que, ainda que não estejamos na presença destes, o ato de lembrar e a maneira como percebemos o que nos cerca se constituem a partir dessas experiências.

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2004, p.30)

Se a memória pode ser pensada como uma apropriação do passado, então pode ser pensada também como um embate de versões, em alguns pontos convergentes, em tantos outros conflitantes. Cada um elabora a sua versão da história, cujo propósito o deixa mais reconhecido publicamente em termos de valores comuns. As versões do passado, as diferentes abordagens históricas, as memórias coletivas que são acionadas pelos sujeitos sociais são reveladoras de preocupações encontradas no presente e, por vezes, justificam as posições ocupadas por estes sujeitos, e esse jogo se reflete na sua produção literária. A memória coletiva tem, então, uma importante função de contribuir para o sentimento de pertencimento a um grupo de passado comum.

A memória se modifica e se rearticula conforme a posição que ocupamos e as relações que estabelecemos nos diferentes grupos sociais de que participamos. Ela também está submetida a questões inconscientes, como o afeto, a censura, entre outros. As memórias individuais alimentam-se da memória coletiva e da própria memória



histórica e incluem elementos mais amplos do que a memória construída pelo sujeito e seu grupo. Além disso, é no presente que a construção do passado é disputada como recurso para a construção de identidades que respondam às aspirações desse mesmo presente. (Pollak, 1992).


Outro aspecto importante acerca da memória é a sua relação com os espaços e lugares. As memórias individual e coletiva têm nos lugares uma referência importante para a sua construção, ainda que não sejam condição para a sua preservação, do contrário povos nômades e sem território não teriam memória. As memórias dos grupos se referenciam, também, nos espaços em que habitam e nas relações que constroem com estes espaços.

Assim, se pensarmos a relação entre memória e história a partir de um conjunto de sujeitos e lugares sociais, com seus processos de interação em permanente construção e desconstrução, e não como uma realidade dada e naturalizada, poderemos perceber o quanto a posição dos sujeitos dentro desse conjunto é importante. “Tal como o passado não é a história mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica” (LE GOFF, 2013, p.49).

Existe, também, como aponta M. Pollak (1989), um trabalho constante de “enquadramento da memória”. É preciso escolher o que vai ser lembrado e o que deve ser esquecido. Também Pollak reitera que “as preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória” (p.205). Como Halbwachs (2004), Pollak insiste no aspecto de construção da memória como uma estratégia dos sujeitos sociais para ancorar posições de sujeito, pois há, segundo este autor, uma “ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade” (POLLAK, 1989, p.204).

É interessante salientar que a memória também é objeto de luta pelo poder disputado entre classes, grupos e indivíduos. Decidir sobre o que deve ser lembrado e também sobre o que deve ser esquecido integra os mecanismos de controle de um grupo sobre o outro. Michael Pollak (1989) acentua esse caráter de disputa da memória aplicada à memória coletiva. Sua abordagem se interessa pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias.

Pollak (1989) destaca, então, a característica de disputa que cerca a concepção de memória, “disputada em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente com conflitos



que opõem grupos políticos diversos” (POLLAK, 1989, p.205). Lembrar e esquecer são utilizados como estratégias políticas pelos grupos em disputa. Portanto, a memória construída no presente, a partir de demandas dadas por este e não necessariamente pelo passado em si, pode ser pensada como fator fundamental para a construção de pertencimentos sociais aos mais diversos níveis associativos.

Halbwachs e Pollak demonstram que o passado deve ser pensado como a fonte para a construção, no presente, de uma memória que aporte posições de sujeito e, também, como instrumento de poder. Segundo Pollak (1992) memórias individual e coletiva se alimentam e têm pontos de contato com a memória histórica e com a identidade social, e tal como estas, são socialmente construídas e negociadas. Guardam informações relevantes para os sujeitos e têm por função primordial garantir a coesão do grupo e o sentimento de pertencimento entre seus membros.


Da mesma forma, J. Le Goff (2013) nos proporciona refletir sobre esta questão:

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória. (LE GOFF, 2013, p.435)

Para Ricoeur (2007), são as memórias significativas que sustentam a identidade e, partindo do pressuposto de que memória é um conceito construído individual e coletivamente, pode-se dizer que as posições de sujeito são constituídas a partir de lembranças. É a lembrança que organiza e dá sentido ao presente, e também é em função dela que projetamos o futuro, visualizando possibilidades de acordo com nossas experiências.

Tempo, Memória e Narrativa em *Dois Irmãos*

O emergir da memória é um traço que perpassa o romance *Dois Irmãos* (2000), o segundo dos quatro romances do amazonense Milton Hatoum. O texto expõe questões e auxilia a compreensão do processo de modernização da região amazônica conjuntamente à imigração árabe que se estende do começo do século XX até a década de 60, para a cidade Manaus, o lugar da história. Em *Dois Irmãos*, o narrador é filho de uma índia




violentada por um descendente libanês. Nada mais caracteriza o sujeito narrador do que sua condição de fora da família, o passar do tempo e a instabilidade da cidade flutuante que emergiu entre rios.

O narrador busca a identidade de seu pai entre os homens da casa e entre os restos de outras histórias. Tenta reconstruir o passado, ora como testemunha, ora como quem ouviu e guardou, mudo, as histórias dos outros. Num jogo de inventar memória, tenta transformá-la em ponto de convergência do passado: “ [...] Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e, às vezes, distante. Mas fui observador desse jogo e presenciei muitas artadas, até o lance final”. (HATOUM, 2000, p. 29)

Essa estratégia incluiria a obra de Hatoum entre aquelas que procuram uma “solução” estética, transformando, através da linguagem literária, sujeitos socialmente excluídos, o que o autor faz de maneira sensivelmente distinta. Manaus não é, nesse romance, apenas cenário, mas um espaço sociocultural, que, sem determinismos, faz flutuar, na memória fértil do narrador, a sua chuva, o seu calor, a sua culinária, a sua paisagem e o seu regionalismo. Nesse espaço, sujeitos se movem, num tempo desenfreado, que transforma aspectos da cidade e desestabiliza a vida daqueles que presenciam essas mudanças. A cidade se mistura ao que chega de fora: a comida, o cheiro, a cor, as pessoas. Desprende-se de suas raízes. Torna-se singular e, com a passagem marcante do tempo, tudo parece desmoronar sem deixar rastros, não fossem as lembranças buscadas pelo narrador.

Além desse aspecto, o Amazonas, mais precisamente Manaus, é antes uma marca geográfica e não somente um traço restrito ao aspecto regional. Isso se dá, principalmente, pelo fato de a trama depender, sobretudo, de relações humanas para sua constituição. Esta análise não se concentra apenas nos fatos ou nos momentos históricos presentes na narrativa, mas, também, na forma como os personagens ficcionais de Hatoum viveram e encararam esses fatos históricos, atualizando, na leitura, as possibilidades de construções históricas em busca de uma reflexão sobre o mundo presente.

Dois Irmãos, à medida em que tenta se aprofundar na memória, por muitas vezes acaba por falhar, para sondar as inconclusões do passado, tentando refazê-lo, por meio de um exame minucioso de cada elemento que dele emerge – perfumes e odores, sons e silêncios, luzes e sombras, palavras ditas e caladas, gestos concluídos ou rascunhados e



vozes legitimadoras – segue os passos desse passado que se estendem horizontalmente por muitos anos. Assim, o vertical e o horizontal tecem a trama de tempos, por meio de uma delicada composição linguística que não permite um sentido único e definitivo, visto que trabalha com dois eixos, o que é anunciado e o que se mantém em segredo (PERRONE-MOISÉS, 2006).


Isso porque a memória é constituída e comprometida pela subjetividade daquele que recorda, e pelo momento e espaço nos quais a recordação tem lugar. Algumas características físicas bem como sentidos, imagens, natureza, paisagens, podem interagir com agentes metafísicos, como o tempo e a ausência, para comprometer essa recordação, tornando a memória, como afirma Pollak (1989), dinâmica, fluida e falível, já que a memória está comprometida com os anseios de quem recorda e do que se quer recordar.

Nessa trama, encontra-se também um tempo disfarçado, que se amplia da história característica daquela região para a história brasileira, relacionada à época do processo de modernização do país, que repercutiu na região norte, talvez mais do que em outros lugares, revelando, assim, as marcas da convivência do progresso com o atraso, de avanço e estagnação, de permanência e mudança.

A euforia, que vinha de um Brasil tão distante, chegava a Manaus como um sopro amornado. E o futuro, ou a ideia de um futuro promissor, dissolvia-se no mormaço amazônico. Estávamos longe da era industrial e mais longe do nosso passado grandioso. (HATOUM, 2000, p. 128)

O tempo no romance constrói o jogo entre a lembrança e o esquecimento, pois, mesmo procurando, através da escrita, a chave da memória que desse acesso ao passado, o tempo presente torna complexa esse retorno. É esse tempo que expõe a distância das lembranças da infância, as ruínas do presente e de algo que fora perdido ou já não parece mais possível de resgatar. Uma memória que não constitui bem o passado, mas que lhe dá traços de existência, que chega até o presente e imprime na linguagem do texto e na fala de seus personagens um tom lento como de lembranças que se perderam com o passar dos anos. Tempos ambivalentes que convivem com a ambivalência dos próprios personagens do mundo construído no romance.

Recortei o rosto de minha mãe e guardei esse pedaço de papel precioso, a única imagem que restou do rosto de Domingas. Posso reconhecer seu riso nas poucas vezes que ela riu, e imaginar seus olhos graúdos,




rasgados e perdidos em algum lugar do passado. (HATOUM, 2000, p. 263)

O próprio Milton Hatoum comenta suas estratégias de composição e suas escolhas para a elaboração das personagens, do enredo e da linguagem da narrativa de seus romances. Antes mesmo de fazer uma reflexão sobre as construções em torno da memória, do tempo e das personagens como elementos de seu texto, ele sugere alguns acontecimentos de sua experiência e as memórias deles decorrentes, que, de certa maneira, influenciariam sua produção. Memórias e experiências impossíveis de serem apreendidas como totalidade, lembranças do passado que lhe dão um sentido aberto, mesmo quando evocadas na vivência do presente. Essa memória da experiência e da impossibilidade de inteira apreensão do passado do autor rememora e, ao mesmo tempo, estaria pautada nos acontecimentos ocorridos no início do século XX até a década de 60 na cidade Manaus relativos à imigração libanesa e à modernização da cidade.

No caso da experiência vivida pelo autor, essas lembranças recaem sobre a vida provinciana e as relações familiares. Na obra, intercambiando o Amazonas e o Oriente, ambos vivenciados como tempos e espaços diversos, mas também aproximados e outras vezes até confundidos e transformados em algo que já não é *um* nem *outro*, o autor apresenta a possibilidade de uma perspectiva esclarecedora.

O tempo que separa o momento da escrita da época narrada já possibilita um espaço de invenção. A distância temporal que separa um evento do passado do momento presente da escrita forma uma nevoa na narrativa. Habitado ao clima do Amazonas, eu diria que essa distância temporal é algo que aumenta a intensidade do mormaço, essa espécie de vapor super-aquecido que amorna a atmosfera de Manaus. Então, amolecidos pelo torpor da quentura equatorial, estamos a um passo do sonho, do devaneio em plena vigília [...] (HATOUM, 1996, p.7)

A distância entre o momento da escrita e o da época narrada, ou a distância de algo que outrora fora familiar, traz, para o autor, a ultrapassagem das fronteiras familiares e dos limites que poderiam fazer do romance uma ficção que abordasse somente as particularidades regionais do Amazonas. Contudo, a distância que possibilita o espaço da invenção mostra também sua ambivalência por meio da reconstrução na memória de algo que também já fizera parte da experiência do passado e que se apresenta no presente como um conjunto de ruínas.



A preocupação com o tempo e sua passagem é também um tema importante no romance, porque a relação entre memória e tempo não pode ser determinada em termos de datas ou épocas específicas. A passagem do tempo pode ser marcada de modo nebuloso, marcada por acontecimentos por vezes obscuros e recordações divergentes, em oposição aos fatos reais. Os personagens de Hatoum mantêm uma relação intuitiva com o tempo, uma vez que são as estações e as luz do dia que dão início ao processo de recordação. Dessa forma, a memória acaba tendo diferentes propósitos no romance, centrado também na sua preservação e em sua resistência ao esquecimento.


Considerações Finais

A literatura constitui um lugar onde diferentes valores, mitos, histórias e traduções estão sendo negociados. É por meio da literatura enquanto *espaço da memória* que escritores recriam as lembranças necessárias para se enraizar como sujeitos, sobretudo quando isto lhe foi negado pelo tempo vivido. A (re)apropriação da memória possibilita a colocação do sujeito na sua própria história. Segundo Walter (2011), a renomeação do seu lugar e da sua história significa reconstruir sua identidade, tomar posse de sua cultura.

Dois Irmãos (2000), o romance de Milton Hatoum, explora um tema bastante comum: a família e seus dramas, onde procura mostrar as dificuldades presentes na convivência diária de familiares e amigos entre si, com seus diferentes segredos e comportamentos. Durante a construção da narrativa, as histórias falam das possibilidades e das dificuldades do trabalho com a memória, das tensões e da convivência de culturas, religiões, línguas, lugares, sentimentos e sentidos diferentes dos personagens em relação ao mundo.

Para além dessas questões que envolvem as invenções e reinvenções de experiências partilhadas coletivamente num passado familiar distante, Hatoum não perde de vista o estatuto autônomo que sua obra adquire, justamente por transcendê-las. Por isso, o próprio escritor afirma que sua obra não pertence mais ao limite do mundo manauara e à sua família, nem a ele mesmo. A obra transcende todos esses mundos para alcançar sentidos polissêmicos que variam de acordo com cada leitor.

Uma das principais questões do século XXI é a coexistência de culturas diferentes, onde a literatura pode revelar e problematizar seus paradoxos a partir de suas representações. Nesse processo, a memória, individual e coletiva, deve ser considerada



uma *prática social*, na tentativa de balizar conflitos e preencher vazios por meio da ficção, como acontece em *Dois Irmãos*.

Outro ponto importante desta discussão é o de que a literatura contemporânea tem buscado novos artifícios para “contar suas histórias”. No que se refere a estes aspectos, a atitude dos autores da literatura contemporânea tem sido, além do engajamento político e social, a problematização de seu tempo e do mundo em que vivem, observando a abertura para a liberdade individual do sujeito e para concepções fragmentárias, heterogêneas e plurais da memória e da realidade. Neste contexto, a disputa entre a memória individual e coletiva se acirra, e encontra nas representações literárias um palco fecundo para essa disputa:

[...] a literatura percorre regiões da experiência que outros discursos negligenciam, arruína a consciência limpa e a má-fé, resiste à tolice não violentamente, mas de modo sutil e obstinado [...] visando menos a enunciar verdades que a introduzir em nossas certezas a dúvida, a ambiguidade e a interrogação (COMPAGNON, 2009, p.50, 52).

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009

COMPAGNON, Antonie. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). *Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois Irmãos e Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum. Manaus: Editora da UFAM/UNINORTE, 2007.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.


HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

HATOUM, Milton. *Literatura e Memória*. Notas sobre Relato de um Certo Oriente. São Paulo: PUC, 1996.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 7. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia, in: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivaniha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, v. 5, n.10, 1992. p. 200-212



POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricas*, v. 2, n.3, 1989. p. 3-15

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

WALTER, Roland. *Afro-América: diálogos literários na diáspora negra das Américas*. Recife: Bagaço. 2009.

RUBENS FIGUEIREDO E OS FORMALISTAS RUSSOS: A TRAJETÓRIA DO ESCRITOR COMO ESTRADA PARA UMA REFLEXÃO SOBRE PASSAGEIRO DO FIM DO DIA

Francisco Maria Zelaya da Costa Ferreira (UERJ)¹

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo desvelar a trajetória do ficcionista, tradutor e professor de língua portuguesa do ensino médio Rubens Figueiredo para reconhecer como estas três vertentes profissionais culminaram no seu último e premiado livro, *Passageiro do fim do dia* (2010). Para a consecução desta meta será demonstrada a mudança estilística em sua obra ficcional, expor-se-ão comentários do próprio autor sobre o papel do tradutor e da tradução e comparar-se-á como algumas das características da crítica formalista vai ao encontro das transformações estilísticas do autor em questão.

Palavras-chave: Rubens Figueiredo; Ficção contemporânea; Formalismo russo.

Introdução

A partir de informações colhidas de aulas, palestras e entrevistas de Rubens Figueiredo é possível, por exemplo, saber como o próprio autor divide sua produção em duas partes estanques, em que desconsidera seus três primeiros romances (de 1986 até 1990) e como, desde o seu primeiro livro de contos – *O livro dos lobos* (1994) –, parece ter encontrado sua “voz” literária. Portanto, comparar-se-ão aspectos entre estes dois momentos, em que se evidenciam distintas marcas estilísticas na sua escrita, formalizando o que talvez seja a questão principal deste estudo: o que influencia um escritor a transformar sua expressão literária drasticamente.

Aparentemente, o indício mais significativo seria sua incursão como tradutor e o efeito subsequente da comparação entre duas literaturas: a de língua inglesa moderna e a russa que vai dos meados do século XIX até o início do século XX. Mais de uma vez, Rubens Figueiredo tornou pública sua opinião em relação ao papel da literatura nesses dois momentos históricos, de maneira a evidenciar certa predileção pela russa. Tal preferência fundamenta-se criticamente pela observação de um caráter ideológico implicado tanto em uma quanto na outra.

A ideologia é, no quadro em questão, o papel do indivíduo-escritor como aquele que ou resiste criteriosamente ou adere complacentemente aos ditames simbólicos como paradigmas inquestionáveis de uma sociedade. O gesto de Rubens Figueiredo é revelado em seu último livro. *Passageiro do fim do dia* (2010) foi celebrado pelo Prêmio Portugal Telecom (2011), que reconhece anualmente as obras de escritores de língua

¹ Graduado em Comunicação Social – Jornalismo (FACHA), Mestre em Língua Portuguesa (UERJ). Contato: chicozelaya@gmail.com

portuguesa publicadas no Brasil, e pelo Prêmio São Paulo de Literatura como melhor livro do ano. O tempo real da história narrada é bem circunscrito, pois se trata do retorno de Pedro, personagem protagonista do livro, em um ônibus que parte do centro da cidade rumo à periferia após o fim de expediente de uma sexta-feira. Já o percurso narrativo temporal circunfunde-se deste motivo cotidiano. As observações a partir do itinerário do ônibus e as memórias do personagem associam-se para divagações sobre o porquê das coisas serem como são.

A forma de narrar arranjada por Rubens Figueiredo assemelha-se, em princípio, a de um road-movie, pois, através da percepção de Pedro durante a viagem, o leitor é conduzido a eventos supostamente dissociados, porém, quando posta sob análise formal, reserva-se características da literatura russa, ou ainda, cabem sob o escopo das questões literárias levantadas pelo Formalismo russo, evidenciadas, por exemplo, na coletânea Teoria da literatura: textos dos formalistas russos, reunidos, apresentados e traduzidos para o francês por Tzvetan Todorov.

Alguns dados biográficos de Rubens Figueiredo

Rubens Batista Figueiredo nasceu em 9 de fevereiro de 1956, quando a cidade do Rio de Janeiro ainda era o Distrito Federal do país. Em 1973, prestou vestibular em português-russo pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), decisão esta que diz ter tomado no próprio dia da prova, pois, por ter cursado uma escola pública, julgava não ter uma base suficientemente sólida para passar nos cursos mais concorridos, segundo ele:

Eu já gostava de alguns escritores russos que eu comprava nos sebos, aí assinalei 'Letras: russo'. O que pode ter passado na cabeça de um garoto de 17 anos? Fazer uma coisa diferente, estranha... era a época da ditadura militar, a Rússia era um lugar comunista, tinha esse lado contestador. Tudo isso era atraente.²

Em 1978, após o término da graduação, começa a lecionar literatura no que hoje é considerado ensino médio e, ainda no final desta década, para complementar seu orçamento, passa a traduzir, de vários idiomas para o português, livros de bolso,

² Trecho retirado da matéria "Nossos três russos", da Revista Piauí, edição 47, agosto de 2010)

geralmente classificados como literatura barata (erótica, *noir*, ficção científica, faroeste).

Como professor de língua portuguesa, atuou por trinta anos como professor da rede estadual do Rio de Janeiro, sendo 26 deles no turno da noite do Colégio Pedro Aleixo, no bairro Cidade de Deus, localizado na Zona Oeste do município.

Os primeiros romances

Seu primeiro romance, *O mistério da samambaia bailarina*, foi escrito em 1981, mas sua publicação ocorreu apenas em 1986 pela editora Record. Nos anos seguintes, publicou outros romances, *Essa maldita farinha* (1987) e, por último, encerrando em 1990 aquilo que se pode considerar sua primeira fase como ficcionista, *A festa do milênio*.

Em seus três primeiros romances, Rubens traz para suas narrativas a estrutura comum aos mistérios policiais. Este gênero é desenvolvido pela interação constante de muitos personagens, tornando o recurso dialógico um mecanismo expressivo importante. A reboque dos diálogos, a língua literária é experimentada a todo instante em sua aproximação da modalidade oral, recorrendo a gírias, a corruptelas, a onomatopéias e até mesmo usando por duas vezes, no primeiro parágrafo dos dois primeiros livros, o artifício já consagrado, porém batido, da escrita metaficcional. No terceiro livro, seu início é a transcrição de um programa televisivo de ficção científica, ou seja, utiliza um recurso intertextual para a introdução da obra.

1º§: *O mistério da samambaia bailarina*

Que droga de começo é esse?

Bem, tudo tem que começar de algum jeito – nós vamos começar embaixo de um guarda-chuva. Não está chovendo não, quer dizer, aqui dentro não. Lá fora. (FIGUEIREDO, p.5, 1986)

1º§: *Essa maldita farinha*

Não, não. Papel, não. Ninguém vai falar de papel aqui. Não é coisa que se fale. Papel. Mas já reparou como tem papel por aí, espalhado, empilhado, grampeado, no mundo inteiro, um mundo de papel. Olha bem. Papel de parede, lenço de papel, papel-moeda, toda hora a gente está pegando ou olhando para um papel. (FIGUEIREDO, p.5, 1987)

1º§: *Festa do milênio*

– Professor, precisamos destruir o monstro esta noite!

– Eu sei. Hoje a criatura virá aqui para levar Alice.

– Meu Deus. Só de pensar que...

[...]

A caixinha estava fria. Gelada.

Eduardo sentiu isso quando pegou nela, a caixinha de metal cromado, pra desligar a televisão. Controle remoto. Clic. Silêncio e trevas. (FIGUEIREDO, p. 5, 1990)

Rubens Figueiredo, em recentes aparições públicas, já fez questão de declarar que desconsidera seus três primeiros romances. Não se trata de fazer conjecturas em torno dos motivos que podem ter levado Rubens a optar por tal expressividade. Cabe a nós apenas constatar através desses exemplos e de alguns aspectos extralinguísticos trazidos pelo próprio autor – como será exposto no próximo segmento deste artigo. O máximo que podemos apontar é que ainda era um jovem professor à época de seus dois primeiros livros e como veremos a seguir, conjugando as três frentes, professor, tradutor e escritor, alguma coisa se sucedeu.

O contista Rubens Figueiredo: *O livro dos lobos*

A partir de 1994, com seu primeiro livro de contos, *O livro dos lobos*, o estilo narrativo modificou-se "da água para o vinho". Este é o primeiro momento em que se percebe a transformação de estilo do autor em questão. Vale sublinhar que neste período, Rubens Figueiredo era apenas tradutor de obras contemporâneas de língua inglesa, como, por exemplo, Philip Roth, Paul Auster, Susan Sontag, entre outros.

A seguinte declaração do autor esclarece, em parte, alguns dos motivos que o levaram a transformação de sua expressão literária:

[...] E foi fazendo contos que eu consegui achar um caminho para escrever uma coisa diferente daqueles três romances. [...] o conto serviu como um momento de experimentação e uma situação concreta que permitiu que eu desarmasse alguma coisa que estava muito enraizada em mim, que ela tinha que ser desmontada pra eu poder sair daquele mundo dos meus três primeiros livros. Pra sair daquilo, então eu tinha que procurar alguma brecha, alguma abertura e aí foi o conto, a forma do conto, o formato que me permitiu encontrar isso. De tal modo que eu fiz muito lentamente esses contos, fiz um segundo livro de contos (*Palavras Secretas*, 1998) e em seguida fiz um romance (*Barco a seco*, 2001), que era diferente dos meus primeiros romances.[...] Esses dois livros de contos me permitiram amadurecer, elaborar uma nova perspectiva, um caminho pra mim, diferente do que eu havia feito antes.³

³ Declaração de Rubens Figueiredo, na aula do curso Estação das Letras, 2014, gravada pelo autor deste artigo.

O livro dos lobos conta ainda com a curiosidade de ter sido completamente reescrito pelo autor antes da segunda edição de 2009. Abaixo, seguem o primeiro parágrafo de *Os biógrafos de Albernaz*, primeiro conto desta obra.

1º§: *O livro dos lobos*

Morrer, àquela altura, era mais que uma infelicidade. Era uma indelicadeza. Há quinze meses Nestor frequentava a intimidade de fungos e ácaros em bibliotecas e arquivos, entrevistava muitas pessoas ainda mais velhas do que a senhora Murtinho. Ele não conseguiu enxergar uma razão que a impedisse de esperar mais duas ou três semanas. (FIGUEIREDO, p.11, 1994)

Todos elementos antes citados como aproximação da modalidade oral praticamente desapareceram, juntamente com o gênero policial. E a língua portuguesa, em sua modalidade escrita com seu vocabulário considerado oficial, dicionarizado, com construções sintáticas submetidas à tradição das regras gramaticais, assumiu um papel rigoroso, funcional, mantendo-se simples e clara. A pontuação que costumava indicar entonações da oralidade em muitos trechos também foi deixada de lado.

Na segunda edição, a que foi reescrita, é possível ver o aprimoramento do texto, como na exclusão do substantivo *intimidade*, que floreava o trecho referente aos fungos e ácaros; a passagem de alguns verbos no pretérito do perfeito para o imperfeito, ajustando aspectualmente as ações da narrativa; além de pequenos ajustes gráficos, mas de singelo efeito, como a abreviação de *senhora* para *sra.*; e quase que a total reescritura do último período, conferindo mais clareza na coerência do parágrafo ao retomar o *morrer* da abertura com o último trecho *partir ao encontro de seus ancestrais*.

1º§: *O livro dos lobos*

Morrer, àquela altura, não era só uma infelicidade. Era uma indelicadeza. Havia quinze meses que Nestor frequentava fungos e ácaros em bibliotecas e arquivos e entrevistava muitas pessoas ainda mais velhas do que a sra. Murtinho. Ele não conseguia enxergar uma razão para a mulher não ter esperado mais duas ou três semanas antes de partir ao encontro de seus ancestrais. (FIGUEIREDO, p.9, 2009)

As traduções dos clássicos da literatura russa

No XV Encontro ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada), realizado em 2016 na UERJ, ao lado das escritoras Ana Miranda e Ana Maria

Gonçalves na mesa-redonda “Ficção hoje”, coordenada pela professora Giovanna Dealtry, Rubens Figueiredo teve a oportunidade de discorrer sobre a relação entre o ato de traduzir e o ato de escrever, justamente quando perguntado sobre a influência da literatura russa em sua obra autoral:

Geovana Daltry: Em uma entrevista, pegando um pouco essa sua relação como tradutor também, você falando sobre literatura russa diz que sua força não vem de recursos técnicos, debates estéticos, nem de nada disso. Vem da presença da dinâmica da sociedade nas obras. Um simples conto do Turgueniev, como um triângulo amoroso, tinha um simbolismo político, histórico que estava sendo representado naquelas três figuras com uma série de dimensões. Então, isso que dá força à literatura russa. Quando fui chegando a essa convicção a minha maneira de ver a literatura mudou. Queria perguntar como essa consciência que você constrói, obviamente como tradutor, vai aparecer na sua obra, nos seus romances, nos seus contos? Essa relação com a sociedade...

Rubens Figueiredo: [...] A tradução é assim: quando você traduz, você está escrevendo. Tem que se fazer milhares de opções, decisões sobre o português. Você empaca com uma palavra, depois tem que voltar àquela palavra. Uma série de bobagens assim, mas pra quem está traduzindo é muito importante. No caso, como calhou de eu escrever uns livros e tava fazendo tradução é quase a mesma coisa.[...] A questão da tradução é que quando eu vou escrever um livro, eu estou traduzindo um problema, um pensamento, uma série de imagens, de impressões, de emoções em português: um texto concatenado, completo, em português. E, quando estou traduzindo um livro, também eu tenho que fazer um texto em português a partir de imagens e impressões, no caso de um texto de outra pessoa. Mas se a fonte é diferente, o processo é muito comparável.”⁴

No início dos anos 2000, Rubens Figueiredo passou a receber encomendas para traduzir clássicos da literatura russa de meados do século XIX e início do século XX. Esta nova incursão tradutória irá, a partir de então, constituir parte da transformação de seu estilo autoral. Nessas publicações, diferentemente das traduções que faz do inglês, em cada um desses livros russos, Rubens Figueiredo faz sua apresentação, na qual contextualiza historicamente o período em que foi pela primeira vez divulgada – se, por exemplo, foi através de fascículos em outras publicações –, a situação sociocultural do país na época tanto durante sua concepção quanto a sua recepção por seus contemporâneos. Para isso, tenta ler cartas, diários, tudo que remeta a aspectos da vida pessoal do autor antes de iniciar uma tradução. Segue abaixo um trecho da apresentação de Anna Kariênina:

⁴ Trecho gravado pelo autor deste artigo na ABRALIC 2016 realizada na UERJ

Esse modo de compor o livro ressalta a forte oposição de Tolstói aos procedimentos da narrativa romântica. O tema do amor romântico é, se não abolido, tratado de forma secundária, despido de idealismo, subordinado a instintos, a fraquezas, a injunções sociais e a carências rasas ou pelo menos não poéticas. Em lugar do sentimentalismo abstrato, as emoções tendem a ser diretamente contrapostas ao contexto de interesse e de injustiças que as circunda. Em vez das descrições de paisagens impregnadas de matizes emocionais, como nas incomparáveis páginas de Turguêniev, Tolstói apresenta minuciosas e longas descrições de detalhes rasteiros e de ninharias. Em detrimento da linguagem depurada e requintadamente musical, Tolstói se esmera em frases de tom simples, até rude, e mesmo de construção quase truncada. (FIGUEIREDO, 2017, p. 9-10)

O Formalismo Russo e *Passageiro do fim do dia*

Ainda na apresentação de Anna Kariênina é possível destacar traços da pesquisa de Rubens Figueiredo para a tradução da obra russa em que se evidencia a influência estética dos críticos formalistas russos, como no trecho a seguir:

O crítico russo Boris Eikhenbaum foi quem melhor observou o sentido de tais procedimentos. Coube a ele compreendê-los como parte da crescente oposição de Tolstói a uma forma literária que lhe parecia esgotada. Assim, também, as desconcertantes digressões de cunho polêmico que Tolstói inseriu em seus romances e novelas adquirem outra dimensão, para além das referências históricas que comportam. Pois constituem parte do esforço de romper os limites de um formato literário inviável e restritivo, no tocante às ambições do escritor. (FIGUEIREDO, 2017, p. 10)

A anuência de Rubens Figueiredo à conclusão de Boris Eikhenbaum sobre os procedimentos literários de Tolstói exemplifica como o perfil crítico-literário do autor brasileiro se alinha a um dos principais nomes do Formalismo Russo.

A seguir, expomos as bases para um método de análise estilística configurada por um dos críticos do Formalismo Russo que também serviu, mesmo que de forma ligeira, para embasar este artigo.

A descrição e a classificação são, é claro, estáticas. Mas devem ser executadas segundo um método imanente à consciência do criador, à qual não deve ser imposta nenhuma norma exterior. Isto quer dizer que em tal estudo é preciso levar em conta o dinamismo de um estilo individual. As obras de um escritor escritas em épocas diferentes não se projetam de imediato no mesmo plano. Devemos descrevê-las segundo sua ordem cronológica. Do ponto de vista estilístico, cada obra do poeta deve apresentar-se como um “organismo expressivo do sentido final” (B. Croce), como um sistema individual e único de correlações estilísticas. No entanto, mesmo se só tivermos em vista

esses objetivos da análise estilística, não podemos admitir o isolamento total de uma das obras literárias de um artista em relação a suas outras obras. Todas as obras do poeta, apesar da unidade interna de sua composição e, por conseguinte, de sua autonomia relativa, são manifestações de uma mesma consciência criadora ao longo de um desenvolvimento orgânico. Eis por que, considerando as outras obras desse artista, o crítico reencontra todo o conteúdo potencial que os elementos particulares (por exemplo, os símbolos) de um texto literária escondem na consciência linguística e, com isso, esclarecerá melhor o sentido delas. (VINOGRADOV, p.123-124, 2013)

A trajetória de Rubens Figueiredo como ficcionista, seja como romancista ou como contista, manifesta, na nossa visão, sinais claros de suas outras duas atividades: professor de língua portuguesa e tradutor. Porém, é nesta segunda, específica e principalmente no exercício da tradução do russo para o português, que os pontos trazidos por Viktor Vinogradov, fazem a ponte para a análise estilística do desenvolvimento da expressão literária do autor. Para finalizar, destacamos o parágrafo que inicia o seu último romance, cujo estilo diverge completamente dos parágrafos iniciais de seus três primeiros romances:

1º§: *O passageiro do fim do dia*

Não ver, não entender e até não sentir. E tudo isso sem chegar a ser um idiota e muito menos um louco aos olhos das pessoas. Um distraído, de certo modo – e até meio sem querer. O que também ajudava. Motivo de gozação para uns, de afeição para outros, ali estava uma qualidade que, quase aos trinta anos, ele já podia confundir com o que era – aos olhos das pessoas. Só que não bastava. Por mais distraído que fosse, ainda era preciso buscar distrações. (FIGUEIREDO, p.7, 2010)

Referência

FIGUEIREDO, Rubens. *O mistério da samambaia bailarina*. Rio de Janeiro: 2ª ed., Record, 1986.

_____. *Essa maldita farinha*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. *A festa do milênio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

_____. *O livro dos lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *O livro dos lobos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. Apresentação. IN: TOLSTÓI, Liev. *Anna Kariênina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VINOGRADOV, Viktor. Das tarefas da estilística. IN: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: UNESP, 2013.

JOGOS METAFICCIONAIS: UM ESTUDO DA NARRATIVA DE CAROLA SAAVEDRA

Josye Gonçalves Ferreira (UFU)¹

Resumo: Uma das características mais marcantes da ficção de Carola Saavedra é o uso de uma estratégia narrativa que rompe com a romanesca tradicional e desconstrói os modelos narrativos pré-estabelecidos. A fragmentação estrutural e a descontinuidade suspendem a narrativa, obrigando o leitor a construir o sentido do texto por si mesmo, transformando-o em co-autor. Estudar o processo de elaboração ficcional de Carola Saavedra implica, portanto, também refletir sobre o “fazer literário” na contemporaneidade, ou, parafraseando a própria autora, implica pensar sobre a função do narrador, os papéis do autor e do leitor e as formas escolhidas pelo escritor para contar uma história na narrativa contemporânea.


Palavras-chave: literatura contemporânea; narrativa; Carola Saavedra

Carola Saavedra² vem despontando como uma das principais representantes da literatura brasileira contemporânea. Sua obra *Flores Azuis* (2008) foi eleita como melhor romance pela Associação Paulista dos críticos de Arte. Com o romance *Paisagem com Dromedário* (2010), ganhou o prêmio Rachel de Queiroz na categoria jovem escritor. Esses romances ainda foram finalistas do Prêmio São Paulo de Literatura e do Jabuti. Em 2012, entrou para a lista dos vinte melhores jovens escritores brasileiros escolhidos pela revista britânica *Granta*, uma das principais revistas literárias do mundo. Resenhas elogiosas de seus livros e entrevistas aparecem frequentemente nos cadernos de cultura de jornais e revistas de grande circulação, como *Folha de São Paulo*, *Estado de Minas*, *O Globo*, entre outros. Na orelha do primeiro romance de Saavedra, *Toda Terça* (2007), Sérgio Sant’Anna a define como a “mais nova protagonista e a maior surpresa da nossa literatura atual”. Seus livros estão sendo traduzidos para o inglês, francês, espanhol e alemão.

Embora tenha ganhado destaque no cenário literário contemporâneo, a ficção de Carola Saavedra ainda é pouco estudada no âmbito acadêmico. Mesmo encontrando muitas resenhas de seus romances em revistas e jornais eletrônicos, são raros os artigos científicos voltados para a análise de obras dessa autora. Entretanto, Saavedra vem se

¹ Doutoranda em Estudos Literários (UFU), Professora de Língua Espanhola e Bolsista PBQS (IFNMG). Contato: josyeg@yahoo.com.br.

² Nascida no Chile, em 1973, Carola Saavedra mudou-se para o Brasil junto com a família aos três anos de idade. Já morou na Espanha, França e Alemanha, mas vive atualmente no Rio De Janeiro. Publicou o livro de contos *Do lado de fora* (2005), os romances *Toda Terça* (2007), *Flores azuis* (2008), *Paisagem com Dromedário* (2010) e o mais recente *O inventário das coisas ausentes* (2014).



firmando como uma das principais vozes da literatura atual, tanto por sua prosa instigante quanto pela experimentação formal, mas também pela abordagem de temáticas que representam as angústias do sujeito contemporâneo, como a questão da identidade. Nesse sentido, interessa-nos estudar sua obra à luz da teoria da literatura, buscando investigar como se dá o processo narrativo na ficção saavedriana e apontar as principais estratégias utilizadas pela autora.


Uma das características mais marcantes da ficção de Carola Saavedra é o uso de uma estratégia narrativa que rompe com a romanesca tradicional e desconstrói os modelos narrativos pré-estabelecidos. A fragmentação estrutural e a descontinuidade suspendem a narrativa, obrigando o leitor a construir o sentido do texto por si mesmo, transformando-o em co-autor. O modo de narrar fragmentário faz parte de um “projeto literário” defendido pela autora, conforme podemos observar em entrevista concedida ao *Estadão Cultural*:

Gosto muito dessa ideia de literatura como “modelo para armar”. Algo que não vem pronto e que o leitor tem que construir, como um enigma a resolver. Não um enigma no sentido da história que estou contando, mas no que diz respeito à própria estrutura narrativa. Como um quebra-cabeças do qual estão faltando algumas peças. É um formato que tem a ver com meu projeto literário, que é de certa forma um projeto investigativo. Como se a cada livro eu tentasse, além de contar uma história, encontrar as perguntas certas.³

Nota-se, portanto, que os textos de Carola Saavedra exigem um trabalho de reconstrução da história por parte do leitor. É uma espécie de “leitura-colagem”, na qual o leitor tem de construir o sentido do texto por meio da montagem de um quebra-cabeças, cujas peças faltantes devem ser preenchidas por esse leitor-autor. Nesse sentido, o processo da construção ficcional torna-se mais importante que o resultado final. Há, nos romances de Saavedra, mais do que histórias sendo contadas, há também uma investigação do próprio “fazer literário”, primando pelo desenvolvimento do processo narrativo. A própria autora concorda com essa ideia ao afirmar: “tenho uma preocupação com a forma escolhida, pois estou interessada em pensar o papel do escritor, do leitor, da função do narrador, as várias formas de contar uma história”.⁴ Dessa maneira, as formas

³ Disponível em :<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,em-novo-livro-carola-saavedra-busca-temas-diferentes-e-mais-maduros-imp-,1156566>. Acesso em 14/05/2016.

⁴ Entrevista concedida ao jornal *Gazeta do povo*, disponível em <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/uma-proposta-de-enigma-486qowlN5knohjyntlplacem>. Acesso em 14/05/2016.




de narrar escolhidas por Saavedra representam não só o mundo conflituoso de suas personagens, mas também, e principalmente, uma reflexão sobre o exercício da própria literatura, isto é, sobre como a própria ficção é construída.

Outra característica recorrente no projeto literário de Carola Saavedra é o fato de que a maioria de seus protagonistas tenta compreender a realidade por meio da narração. Em *Toda terça* (2007), uma das protagonistas do romance é apresentada ao leitor por meio de sessões de terapia. É no divã do analista que conhecemos a relação de Laura com um homem casado e também com um estranho que ela conheceu no cinema. Nas sessões de terapia, ocorridas sempre às terças, Laura fala de sua vida tediosa e de sua carência afetiva. Em *Flores azuis* (2008), é por meio de cartas que a narradora A. consegue reviver a relação amorosa depois de uma dolorida separação. O mesmo ocorre em *Paisagem com Dromedário* (2010) quando Érika decide narrar suas memórias para um gravador em forma de cartas para o ex-amante Alex. Por meio das gravações, Érika revisita o passado numa tentativa de superar o trauma vivido e reconstruir a identidade perdida com a morte de Karen. Na concepção de Luiza Puntar Muniz Barreto, “Érika, mais do que reproduzir lembranças, narra memórias afetivas que se constroem no momento mesmo da narração” (BARRETO, 2010, p. 136). Já em *O inventário das coisas ausentes* (2014), temos um narrador que deseja ser escritor e, por meio da elaboração de um romance, busca encontrar a própria identidade.

Diante disso, somos levados a conceber que as personagens de Carola Saavedra compreendem o mundo e buscam encontrar a si mesmas por meio do relato ficcional, seja na terapia, na escrita de cartas, nas gravações ou na escrita de um romance. A própria autora afirma, em entrevista ao portal G1⁵, que seus protagonistas são “personagens que acreditam na força das palavras, que tentam construir um significado para suas vidas a partir delas”. Dessa forma, a escritora chileno-brasileira acaba relativizando o conceito de autoria, pois, na medida em que suas personagens contam histórias, também recebem o status de autor. Assim, utilizando a ideia de Luiza P. M. Barreto (2015), a ficção funciona para as personagens saavedrianas como uma “rota de fuga”, sobretudo no caso da protagonista de *Paisagem com dromedário* (2010) e do narrador de *O inventário das coisas ausentes* (2014).

⁵ Disponível em <http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/carola-saavedra-toda-memoria-e-um-processo-ficcional.html>. Acesso em 16/05/2016.




Os dois últimos romances de Carola Saavedra trazem, em sua essência, a inquietude acerca do fazer literário e do processo de criação artística. Tanto em *Paisagem com dromedário* (2010) como em *O inventário das coisas ausentes* (2014), o desenvolvimento pessoal das personagens ocorre junto ao processo de elaboração ficcional. Ao mesmo tempo, a elaboração do relato narrativo parece corresponder ao desenvolvimento da própria obra de arte. Ou seja, são narrativas que, além de contar histórias, também problematizam o que é “fazer ficção”.

O romance de 2010 é uma narrativa memorialística na qual a protagonista Érika relata para um gravador as desventuras de um triângulo amoroso composto por ela, Alex (ambos artistas plásticos) e a amiga Karen. A narrativa acontece após a morte de Karen, quando Érika decide se auto-exilar em uma ilha a fim de ressignificar os acontecimentos passados. Nas gravações, a protagonista elabora cartas endereçadas a Alex nas quais reproduz suas memórias afetivas. Por meio desse processo narrativo, Érika resgata a presença da amiga falecida e o próprio relacionamento controverso.

O livro, mantendo coerência com o projeto literário de Saavedra, possui uma estrutura fragmentada na qual as memórias de Érika se misturam à narração da sua vida na ilha. Composta por vinte e duas gravações, a narrativa vai sendo interrompida pelos sons dos ambientes da ilha e pelos silêncios da própria narradora. Em itálico, aparecem as descrições das cenas e dos cenários, dando ao romance um tom teatral. Ao mesmo tempo em que rememora o passado, a protagonista empreende um novo projeto artístico, pois pretende criar uma instalação com os sons registrados por ela. Assim, *Paisagem com dromedário* apresenta-se como um romance híbrido que transita entre a linguagem oral e escrita, além de passear por outras artes como o teatro e as artes plásticas, o que demonstra o desejo de experimentação formal da autora.

Enquanto narra suas memórias, Érika reflete sobre o processo de criação artística ao mesmo tempo em que constrói sua própria obra de arte, como confirma o seguinte trecho:

Realmente, quando comecei as gravações para você, imaginei que poderia usá-las para uma instalação, um trabalho, e tudo o que eu te dizia estava permeado pela ideia de expô-lo, de transformar esta história numa obra de arte. Imaginava que as pessoas poderiam ouvi-la numa cabine fechada, um lugar hermeticamente fechado para o resto do mundo. Foram esses os pensamentos que me ocorreram quando comecei as gravações. (SAAVEDRA, 2010, p. 133-4).



Percebe-se que esse romance mantém uma ligação bem mais estreita com as artes plásticas do que os outros. Sobre a aproximação da sua literatura com as artes plásticas, a autora diz que *Paisagem com dromedário* “dialoga de forma bem mais direta, já que é um livro, mas, também, uma instalação, que poderia inclusive, ser reproduzida numa exposição, numa galeria”⁶. Considerando que uma instalação é uma manifestação artística que só existe no momento da exposição, *Paisagem com dromedário* pode ser lida como uma instalação artística que se realiza no momento da leitura. Assim, temos uma narrativa que reflete sobre a construção de uma obra de arte, mas que, no extremo do exercício metalinguístico, também é a própria obra de arte.


Já *O inventário das coisas ausentes*, por sua vez, apresenta-se como o romance mais radical de Carola Saavedra. Com uma estrutura ainda mais fragmentada, o livro conta em primeiro plano a história de Nina, uma jovem chilena que o narrador conhece na faculdade. Após um breve relacionamento entre eles, Nina desaparece misteriosamente depois de deixar seus dezessete diários íntimos para ele. A partir desses diários, o narrador se propõe a escrever um romance. A obra está dividida em duas partes: “Caderno de anotações” e “Ficção”. Na primeira parte o narrador relata em fragmentos sua relação com Nina e tenta reconstruir a história dos antepassados da moça, sempre intercalando com histórias paralelas de pessoas desconhecidas. É nesse “caderno de anotações” que o narrador começa a delinear os rumos do seu romance, como podemos observar no seguinte trecho: “Ainda não sei nada sobre a história. Apenas algumas ideias desconexas, um homem velho, uma casa, diários. Um filho.” (SAAVEDRA, 2014, p.12).

Por meio da narrativa, o escritor iniciante tenta reconstituir e compreender a figura da antiga namorada. Ao transformá-la em personagem de seu livro, o narrador encontra a “possibilidade de tornar Nina corpórea” (CARDOSO, 2015)⁷. Enquanto tenta traçar os contornos de Nina, o narrador-autor lança questões sobre o processo de feitura do livro, revelando uma reflexão sobre o próprio fazer ficcional, como revela a seguinte passagem:

Fecho o arquivo, vou até a cozinha fazer um café. Há uma história, mas ao tentar contá-la sempre acabo contando outra, outro enredo, outro personagem. Tento me lembrar das coisas como realmente foram. O

⁶ Entrevista concedida ao jornal *Gazeta do povo*. Disponível em <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/uma-proposta-de-enigma-486qowlN5knohjyntlplacem>. Acesso em 20/05/2016.

⁷ Sem página. Disponível em <http://litcult.net/cadernos-para-jogar-a-encenacao-lutuosa-na-escritura-de-carola-saavedra-2/>. Acesso em 17/05/2016.




céu, a paisagem, era inverno e a neve cobria a copa das árvores formando estranhas esculturas, ou, o casal conversava animadamente na entrada do restaurante, ou, ela não se lembrava da última vez que estivera naquela parte da cidade. Há sempre algo que me escapa. (SAAVEDRA, 2014, p. 25).

O trecho citado demonstra as dificuldades encontradas pelo narrador-autor ao fazer ficção, pois, ao “tentar contar uma história”, alguma coisa sempre lhe escapa. Isso demonstra que o narrador, enquanto escritor, tem consciência do próprio processo de criação textual, compartilhando com o leitor o processo “do fazer”. O “Caderno de anotações” representa, então, as ideias, projetos e divagações que o escritor aponta durante o processo de ficcionalização. Trata-se de um romance no qual o narrador também é personagem e autor da história, ao mesmo tempo em que reflete sobre o processo de construção da narrativa. Nesse sentido, Carola Saavedra constrói um romance metaficcional na medida em que temos, utilizando a concepção de Linda Hutcheon (1984), uma “ficção sobre ficção”⁸. Esse romance, então, pode ser considerado uma narrativa narcisista, pois se debruça sobre si mesma e lança questionamentos que evidenciam o processo de representação e construção narrativa. A própria autora apontou, em entrevista à revista virtual TPM, que *O inventário das coisas ausentes* é “uma espécie de romance conceitual, que nos convida a pensar sobre a origem dessas histórias e do próprio romance que o leitor tem em mãos” (SAAVEDRA, 2014)⁹. Dessa maneira, o romance também se volta para o leitor, colocando-o como responsável pelo texto que está lendo.

A segunda parte do livro, chamada “Ficção”, põe em destaque a conflituosa relação do autor-narrador com seu pai. É uma história do reencontro de um pai e de um filho depois de vinte e três anos. No entanto, essa parte, que deveria corresponder à ficção já elaborada pelo autor-narrador, também é fragmentada e funciona como um espelho da primeira. Vemos enredos e personagens que aparecem no caderno de anotações tomarem outras formas, passando a compor a história do pai do narrador. A parte denominada “Ficção”, portanto, nada mais é do que um desdobramento do “caderno de anotações”. Esse tipo de espelhamento narrativo utilizado por Carola Saavedra é conhecido como *mise en abyme* ou “perspectiva em abismo”, configurando-se como uma das principais

⁸ “fiction about fiction” (HUTCHEON, 1984, p. 01).

⁹ Disponível em <http://revistatrip.uol.com.br/tpm/carola-saavedra> . Acesso em 18/05/2016.



técnicas da narrativa metaficcional.¹⁰ Nesse sentido, a ficção de Carola Saavedra propõe uma atividade auto-reflexiva na medida em que problematiza a linguagem literária enquanto criação artística. Seja por meio do romance-instalação proposto em *Paisagem com Dromedário* ou do romance metarreflexivo em *O inventário das coisas ausentes*, Saavedra apresenta uma literatura voltada para si mesma, que se autocritica e desnuda os próprios procedimentos da composição ficcional.

Ainda que não seja um procedimento novo, pois remete a clássicos como *Don Quijote* e *Hamlet*, a metaficção ou a “literatura que fala de si mesma” tornou-se, para alguns críticos, “uma das marcas da pós-modernidade em literatura” (FARIA, 2012, p. 238). Entretanto, a metaficção continua como uma constante na atualidade, como aponta Karl Erik Shøllhammer, na obra *Ficção brasileira contemporânea* (2009). Para ele, a “literatura sobre literatura continua sendo um caminho frequentado na produção brasileira contemporânea” (SHØLLHAMMER, 2009, p.143). Dessa forma, nota-se um alinhamento de Carola Saavedra com essa tendência, no sentido de que apresenta uma ficção que discute a sua própria construção. Diante dessas colocações, trabalhamos com a hipótese de que a autora utiliza jogos metaficcionais na sua elaboração ficcional e destaca o desenvolvimento do processo narrativo, utilizando a fragmentação estrutural para expor a confusão do sujeito contemporâneo.

Referências bibliográficas

ANTUNES, N. M. *Jogo de espelhos: Borges e a teoria da literatura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

BARRETO, M. L. P. A ficção como rota de fuga: transgressão da fronteira entre o real e o imaginário na arte e na narrativa de *Paisagem com dromedário* (2015). Disponível em <http://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/858>.

CARDOSO, C. L. Cadernos para jogar: a encenação lutuosa na escritura de Carola Saavedra (2015). Disponível em Disponível em <http://litcult.net/cadernos-para-jogar-a-encenacao-lutuosa-na-escritura-de-carola-saavedra-2/>.

¹⁰ Sobre essa técnica, a crítica Nara Maia Antunes afirma que “um dos meios mais interessantes e mais comumente usados pela literatura para refletir sobre ela mesma é o emprego da “mise en abyme”, geralmente representada pela “história dentro da história”” (ANTUNES, 1982, p. 60).

FARIA, Z. A metaficção revisitada: uma introdução (2012). Disponível em <http://repositorio.bc.ufg.br/xmlui/bitstream/handle/ri/1200/18739-87527-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 03/06/2016.

GARBERO, M. F. *O vértice silente: uma leitura dos triângulos afetivos nas narrativas de Carola Saavedra*. Disponível em <http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/viewFile/1072/846>. Acesso em 03/06/2016.

_____. Ruídos de afeto: projeções de memória em Paisagem com Dromedário, de Carola Saavedra (2011). Disponível em: http://www.filologia.org.br/xv_cnlf/tomo_3/213.pdf. Acesso em 03/06/2016.

HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York; London: Methuen, 1984.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

SAAVEDRA, C. *O inventário das coisas ausentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Paisagem com dromedário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Flores azuis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Toda terça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ENTREVISTAS DA AUTORA

<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,em-novo-livro-carola-saavedra-busca-temas-diferentes-e-mais-maduros-imp-,1156566>. Acesso em 14/05/2016.

<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/uma-proposta-de-enigma-486qowl5knohjgyntpliacem>. Acesso em 14/05/2016.

<http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/carola-saavedra-toda-memoria-e-um-processo-ficcional.html>. Acesso em 16/05/2016.

<http://litcult.net/cadernos-para-jogar-a-encenacao-lutuosa-na-escritura-de-carola-saavedra-2/>. Acesso em 17/05/2016.

<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/uma-proposta-de-enigma-486qowl5knohjgyntpliacem>. Acesso em 20/05/2016.

<http://revistatrip.uol.com.br/tpm/carola-saavedra>. Acesso em 18/05/2016.

TRAÇOS DE UMA POÉTICA DO PÓS-MODERNISMO EM A CÉU ABERTO DE JOÃO GILBERTO NOLL

Laila Costa (UFC)¹
Martine Kunz (UFC)

Resumo: Primeiramente apresentaremos um breve resumo de *A céu aberto* (2008) mencionando em que contexto ele fora produzido; em seguida falaremos sobre o que é a pós-modernidade de forma geral, a partir de Lyotard, por exemplo, mas também mais especificamente os pontos que Linda Hutcheon considera norteadores para, por fim, podermos mostrar como a literatura de Noll e a teoria se relacionam.

Palavras-chave: Pós-modernismo; Indeterminação; Narrativa.

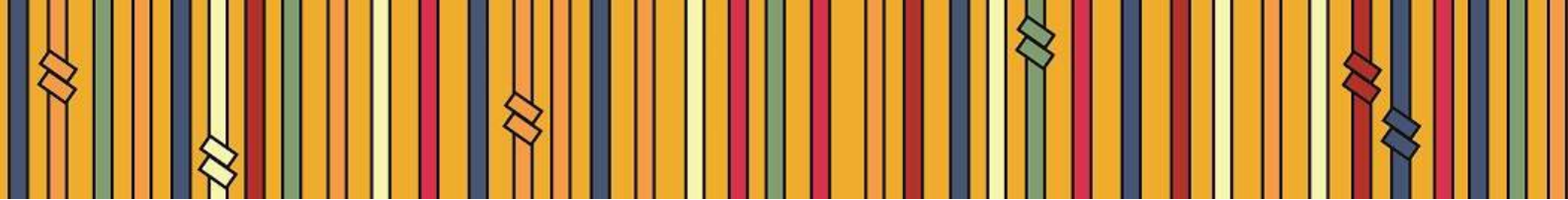
O primeiro contato com um romance de João Gilberto Noll pode causar estranhamento devido à sua linguagem bastante particular. Justamente a peculiaridade de sua narrativa chamou a atenção de muitos estudiosos nacionais e internacionais, gerando diversos textos sobre os vários livros do escritor.

A céu aberto (2008) é um dos romances em que Noll abole os nomes das cidades, de boa parte dos personagens e de uma série de eventos tidos como importantes. Ele conta a história de um indivíduo que, inicialmente, tenta encontrar o pai para este dar dinheiro a ele e ao irmão mais novo. Se a proposta era cuidar do irmão mais novo, essa ideia logo se perde no meio do caminho junto com mais novo. A narrativa mostra o percurso cheio de errâncias, a vivência do narrador numa guerra na qual ele nunca se alistou, as mais diversas sensações vindas de desejos irrefreáveis.

Após a leitura de *A céu aberto* e de outros livros do escritor gaúcho, notamos que a sua escritura é dotada de traços dos chamados pós-modernismo e pós-modernidade. Antes de nos dedicarmos a falar diretamente dessa relação com esses momentos, aos quais nos referiremos de forma sinônima, abordarmos-los de modo a fazer um apanhado sobre tais questões.

Esse momento, esse conceito sociocultural e estético, chamado por vários de pós-modernidade, carrega uma série de questões, pensamentos e definições: “É o novo estágio do capitalismo de Jameson; a incredulidade nas metanarrativas de Lyotard; a era do consumismo de Baudrillard; e do descentramento cultural apontado por Mike Featherstone [...]” (OGLIARI, 2012, p.23). São muitas as propostas de diversos

¹Graduada em Letras e mestranda em Letras também pela Universidade Federal do Ceará .



pensadores, teóricos, especialistas sobre o termo e suas variações (pós-modernismo, pós-moderno...).

Para Lyotard (1986, p. xvi, grifo do autor)

[...] a função narrativa perde seus atores (functeurs), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também prescritivos, descritivos, etc. [...] Cada um de nós vive em muitas dessas encruzilhadas. Não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis.

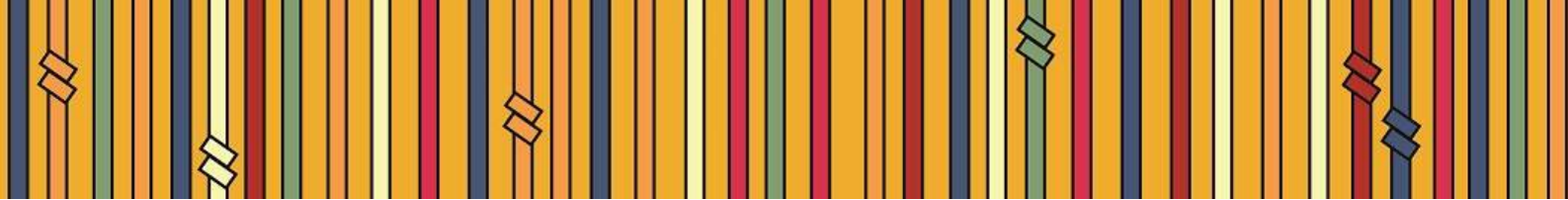
O que mostra uma estreita relação com o pequeno resumo apontado no início deste texto. O narrador de *A céu aberto* não é um grande herói e nem possui um grande objetivo.

As várias definições encontram algo em comum quando notamos que uma grande parte daqueles que se dispõem a teorizar sobre a pós-modernidade a veem como se ela se desfizesse das oposições binárias presentes no vocabulário das grandes narrativas originadas no auge do racionalismo da modernidade, como história e progresso, verdade e liberdade, verdadeiro e falso, certo e errado, erudito e popular. A desconstrução dessas dicotomias aparece em *A céu aberto* em um exemplo bastante claro. Resumidamente quando o narrador do romance reencontra o irmão, pouco tempo depois este se transforma em esposa daquele. A transformação não é de simples definição, pois ela acontece praticamente de forma abrupta.

[...] pergunto, quem é esse irmão se quando voltei a vê-lo ainda em plena guerra já era outro, eu conto: quando voltei a vê-lo, dessa vez de longe, eu atrás de um tronco no alto de um morro nas imediações do acampamento, no começo nem o reconheci, ele saindo da tenda vestido de noiva, é, mas não, não era de noiva depois percebi, o corpo dele ainda não comportava um vestido festivo de mulher plenamente desenvolvida [...] (NOLL, 2008, p. 54).

Em um momento o irmão era do sexo masculino e em poucas linhas torna-se do sexo feminino. Assim, existem dúvidas que pairam em nossa leitura: será que ele era mesmo um homem? Uma mulher? É possível classificá-lo? Quais as fronteiras entre o feminino e o masculino?

Ainda para Fredric Jamenson, o pós-modernismo ainda teria um elo com o modernismo, ao mesmo tempo em que indicaria um movimento para longe dele, o que

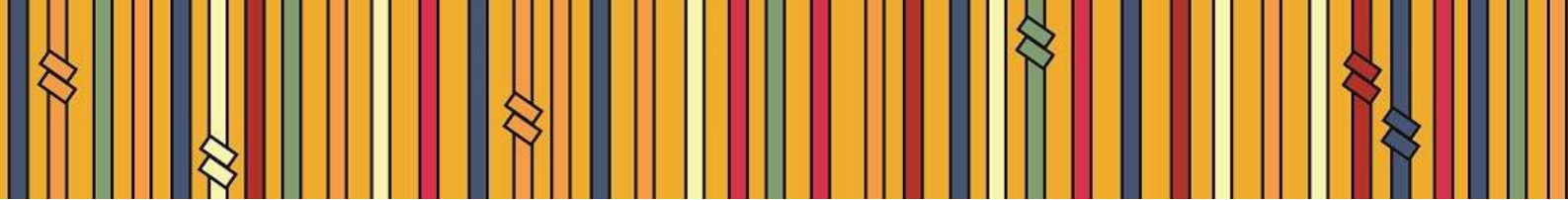


também conversa com o pensamento de Linda Hutcheon, o qual será melhor abordado em seguida. Segundo o autor, o pós-modernismo produziu obras que contestavam o "modernismo canônico", este sendo conhecido por estar nas universidades, nos museus de artes, isto é, em espaços legitimadores; bem como se desenvolveu em uma dificuldade de separação entre alta e baixa cultura, erudita e popular respectivamente.

Em seu ensaio "O pós-modernismo e a sociedade do consumo", Jameson trabalha com alguns aspectos que considera pós-modernistas, como o pastiche e a morte do sujeito. O primeiro seria muitas vezes confundido com a paródia, pois ambos estão no campo da imitação, mas a paródia teria uma carga humorística em seu mimetismo, principalmente por se ater a "tiques estilísticos" e maneirismos; enquanto o pastiche, devido a uma fragmentação e individualização da arte moderna, percebe nessas individualidades características gerais, através de "uma prática neutra sem as ocultações da paródia". Quando fala da morte do sujeito, Jameson traz à tona a questão da individualidade bastante prezada pela modernidade, isto é, a crença em um sujeito único, ligado à invenção de um estilo próprio e único que seria responsável por trazer a sua visão do mundo ao mundo.

Na pós-modernidade, devido ao "homem empresarial", não se teria mais esse ser enquanto indivíduo, pois houve o esgotamento da experiência e da ideologia do eu-singular. Assim, com esse esgotamento, as produções também se modificaram, e uma das consequências é o pastiche, principalmente, porque, segundo Jameson, as possibilidades na criação são finitas, o que dificulta o surgimento de algo completamente novo.

Já Linda Hutcheon, teórica canadense, tenta pensar uma "poética" do pós-modernismo (o qual ela considera um empreendimento cultural), pois deseja teorizar em uma "estrutura conceitual flexível que possa, ao mesmo, tempo constituir e conter a cultura pós-moderna e nossos discursos tanto a seu respeito como adjacentes a ela" já que os estudos da canadense se desenvolvem entre "a teoria e a prática estética" (HUTCHEON, 1991, p. 11). Assim, ela publica em 1988, o livro *Poéticas do Pós-modernismo* para justamente pensar e elencar características desse momento estético, o qual ela afirma ser marcado por uma ficção construída sobre o que ela chama de metaficção historiográfica.



O pós-modernismo, estando dentro da pós-modernidade, surgiu a partir da dissolução da burguesia, devido às mudanças no capitalismo e ao desenvolvimento da cultura de massa. Ele tentou desafiar essas mudanças, mas sem negá-las ou homogeneizá-las, isto é, manteve as diferenças múltiplas e provisórias. Foi nos anos 60 que muitos dos artistas e pensadores pós-modernistas tiveram sua formação ideológica, o que só gerou resultados na década de 80, quando se tornaram fluidas as fronteiras entre os gêneros literários (HUTCHEON, 1991).

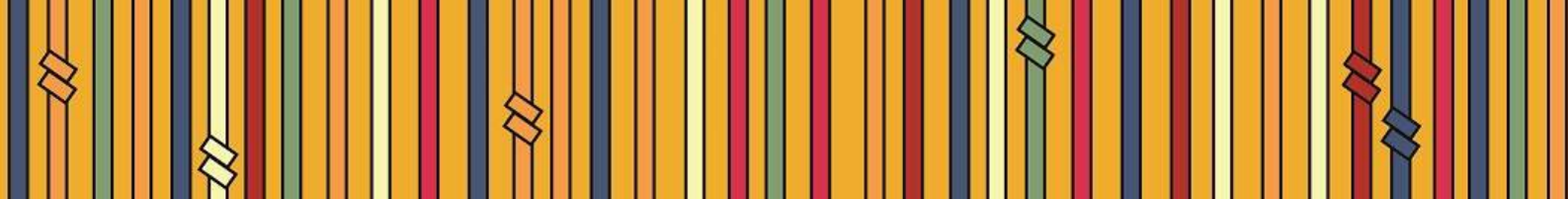
A teórica considera que a arte desse período é “intensamente autorreflexiva e paródica” e que atua desafiando todo conceito de conhecimento histórico. É interessante notar que ela segue um caminho diferente de Jameson, o qual vê o pastiche como uma forma característica do pós-modernismo. Linda se apropria da ideia de paródia, pois para a autora é nessa conformação que se vê o texto parodiado à prova e sob um olhar crítico. Temos vários textos na literatura brasileira contemporânea que se desenvolvem enquanto paródia, citaremos mais adiante ao falarmos da literatura contemporânea no Brasil.

Se pensarmos a literatura pós-moderna como esse espaço de autorreflexão, podemos observar essa característica em *A céu aberto* quando surge um rapaz que está escrevendo uma peça na qual um dos personagens guarda todos os acontecimentos do mundo na memória, apesar disso “não lembra de si mesmo, [é] sem nome, local de nascimento, filiação, se teve ou tem amores, como ganha a vida, se já esteve preso, et cetera et cetera...” (NOLL, 2008, p.86), então o narrador lhe pergunta sobre o enredo de tal peça:

- E aí, o enredo da peça? – perguntei.
- Enredo? – ele perguntou.
- Sim, o que acontece entre esses dois?
- Ah! os dois falam tanto mas tanto sobre seus fluxos próprios de memórias que jamais coincidem que jamais se interpenetram, que chega um plano em que desponta um personagem para apartá-los daquele diálogo de surdos, mas aí parece ser tarde demais (NOLL, 2008, p.86).

Quem escreve a peça, diz que seu propósito é criar um “Teatro das Aparições”, pois

basta de personagens de carne e osso que vêm de algum lugar e partem para outro, não, não, a partir de agora de repente irrompem do



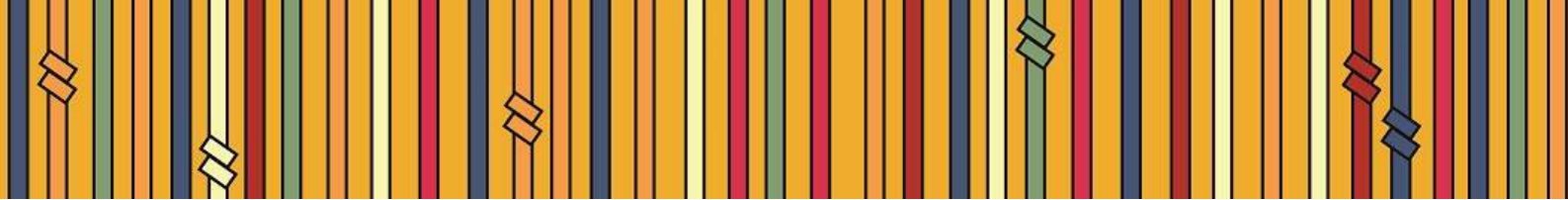
nada e de súbito desaparecem para o nada, como verdadeiras assombrações são transplantados vamos dizer do esquecimento para o olvido, ninguém espera o surgimento nem o apagamento dele; estamos todos cansados da previsão de tudo, pega frio calor nuvens esparsas tempo coberto terremotos tufões safra de arroz para esse ano, basta, basta, basta, [...] o espectador terá sua capacidade de previsão amputada, o que ele vê agora é uma cena banhada numa espécie de formol que a protege do bafo das previsões cuidado com esse bafo!, pois agora teremos cena cujo desenvolvimento o público não terá a menor condição de adivinhar até porque ele é composto de ignorantes incultos burros brancos massa encefálica dormente crânio o que você quiser (NOLL, 2008, p.87-8).

Percebemos nesse trecho uma reflexão no texto literário sobre a criação do próprio objeto. Esses personagens de carne e osso que vem de algum lugar e partem para outro parecem fazer referência a um modelo de narrativa muito conhecido por nós. Já a nova proposta que traz os que irrompem do nada e também subitamente desaparecem pode ser notada no romance *A céu aberto*.

O narrador parece estar sempre em um fluxo da memória. As personagens irrompem, como Artur quando chega no salão paroquial, como o irmão que fora encontrado em uma igreja ou como o velho do navio. Elas também desaparecem subitamente como as sentinelas que aparecem, morrem de forma inexplicável e são tão insignificantes que não chegamos a aprender seus nomes. É como se *A céu aberto* quisesse amputar nossa capacidade de prever as ações dos personagens e isso é uma forma de mostrar que não somos detentores de um conhecimento, pois somos, durante a narrativa, muitas vezes “pegos de surpresa”. Esses trechos são bastante autorreflexivos, como uma metalinguagem ou metanarrativa e parecem parodiar a própria narrativa.

Essas contradições autorreflexivas e históricas não são uma novidade do pós-modernismo, (para confirmar isso Hutcheon cita Shakespeare e Cervantes) mas o que surge de inovador é a constante ironia, a qual “levanta questões sobre (ou torna problemáticos) o senso comum e o ‘natural’.” (HUTCHEON, 1991, p. 13), sem nunca oferecer respostas.

Segundo a teórica, o termo pós-modernismo é carregado por uma “retórica negativizada”, pois ele traz consigo termos como descontinuidade, deslocamento, descentralização e indeterminação. Isso demonstra que esses prefixos incorporam aquilo que contestam. Logo falar em descentralização é também pensar a centralização; dessa



forma, analisar o pós-modernismo é também refletir sobre o modernismo. Quando a produção retomar algo que já fora dito ou pensado, esse estilo nunca será uma cópia, mas será “sempre uma reelaboração crítica, nunca um ‘retorno nostálgico’.” (1991, p 21). Isso mostra o pós-modernismo como um fenômeno contraditório que desafia conceitos em várias áreas, como arquitetura, pintura, literatura, dentre outras.

Hutcheon (1991), em seu estudo, deixa claro que utiliza obras bem específicas para exemplificar a sua teoria. Ela age dessa forma, pois considera nossa cultura ocidental “pluralista e fragmentada”. O que não a impede de caracterizar esse período estético como “inevitavelmente contraditório, deliberavelmente histórico e inevitavelmente político” devido à “presença do passado”, funcionando não como um retorno saudosista, mas crítico ou irônico.

O livro de Noll, para alguns, pode ser visto sem sentido, sem uma orientação que traga respostas, afinal o narrador é uma incógnita; os personagens parecem ser sem profundidade, muitas vezes até transitórios e o enredo é confuso. Por isso, a narrativa pode ser considerada fora dos padrões e taxada de sem sentido, tal como a arte abstrata a qual Hutcheon (1991) esclarece ser vista por alguns como sem sentido, visto que o conhecimento já não é mais basicamente narrativo.

Referências bibliográficas

NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991

OGLIARI, Ítalo. *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

A PESTE OCULTA: *O QUARTO*, CLUB NOIR

André Goldfeder (USP)¹

Resumo: O texto parte de um comentário a *O quarto* (2009), encenação da peça homônima de Harold Pinter pela companhia brasileira de teatro Club Noir. Tendo em vista procedimentos explorados pela companhia, como a desconfiguração da articulação corporal-lingueira do ator tradicional, discute-se, em um primeiro momento, o sentido de um atravessamento entre os campos do olhar e da voz entendidos como objetos pulsionais. Em seguida, busca-se articular essa primeira discussão a uma pergunta acerca de suas ressonâncias com um horizonte de incompletude ou variação ontológica. Para tanto, propõe-se um breve comentário aproximativo a trabalhos realizados pelos artistas visuais Nuno Ramos e Waltércio Caldas.

Palavras-chave: Voz; ontologia; literatura; artes visuais; teatro.

Em *O quarto*, espetáculo que inaugura a sede da companhia brasileira de teatro Club Noir, em 2009, assistimos a uma inversão, ou mais propriamente uma redução intensificadora da essência do fenômeno teatral: na origem grega, *theastai* – *ver, enxergar, contemplar*. Vozes modelando a penumbra. Inaugurando uma trajetória de experimentação com os materiais elementares do teatro, esse momento inicial das atividades da companhia introduzia três elementos cênicos que dão corpo de modo mais palpável a seu programa, em cujo núcleo está a recusa de um pacto mimético tradicional em prol de algo da ordem da mimese produtiva: a suspensão da plena visibilidade intrínseca ao espetáculo teatral, por meio da manipulação de baixíssimos registros de iluminação; uma mobilização da voz enquanto zona de perturbação da relação entre o dizer e sua materialidade; e uma desconfiguração da articulação corporal-lingueira do ator tradicional.

O que vemos em cena está próximo a figuras, em parte no sentido em que Deleuze aplicava o termo à obra do pintor Francis Bacon, referência cara ao diretor e formulador teórico da experiência teatral do Club Noir, Roberto Alvim – ou melhor: diagramas de forças, traçados elementares a partir dos quais uma rede múltipla de virtualidades se abre a possíveis atualizações (Cf. ALVIM, 2012). Ao mesmo tempo, poderíamos falar também em figuras no nível sonoro, porém ainda sem alcançar o cerne dessa experiência cênica. Pois o que vemos são silhuetas, silhuetas que constituem um plano cujo atravessamento com o plano sonoro preencheremos de acordo com o movimento singular e imprevisível de nossa percepção. De saída, portanto, entramos nessa cena a

¹ Doutorando no programa de pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP).

partir de um intervalo, um campo de atravessamentos cujo entrelugar primeiro é o que corresponde a um tensionamento entre os registros da *voz* e do *olhar*.

O texto encenado, *The room*, de 1957 (PINTER, 1990), é a primeira peça do dramaturgo britânico Harold Pinter. A atmosfera de “desconcerto”² com que o texto envolverá a fortuna crítica nascente de Pinter já se faz entender diante da espécie de “brutalismo” por meio do qual esse curto e denso texto introduz de modo larvar e com uma especial abertura o binômio fundamental da obra do autor: a saber, seu particular modo de funcionamento da linguagem e sua opacidade incontornável. Para nossos interesses aqui, vale ressaltar, no primeiro polo, sobretudo alguns aspectos do estatuto teatral da fala. Não apenas a dimensão *teatral* da noção de fala que Patrice Maniglier, em um contexto a que chegaremos mais à frente (MANIGLIER 2005: p.5), ressalta vir de Freud, a dinâmica de excesso do dizer com relação à motivação e ao sentido. Também não somente a dimensão de mandato simbólico da fala, a fala enquanto dom em cuja assunção reside a possibilidade mesma da subjetivação. Mas sobretudo uma dimensão de performatividade do sujeito e da verdade, em que a equação “eu falo: eu existo”, em que insiste o diretor Roberto Alvim, vai ao encontro da relação inextricável entre a indecibilidade dos acontecimentos do enredo e a dinâmica em que os personagens sempre se furtam a comunicar o que quer seja de modo direto a outros personagens. Em outras palavras, um funcionamento da fala bem ilustrado pela afirmação de Pinter de que o discurso que “ouvimos” de seus personagens consiste em “uma indicação daquilo que não ouvimos”, ou na produção da “necessária evitação, da violenta, artilosa, angustiada ou zombeteira cortina de fumaça que mantém o outro em seu lugar”. De modo que nesse último ponto, já chegamos ao segundo polo: o modo como o teatro de Pinter consiste na dramatização de um jogo de relações correspondente à partilha de um campo de opacidade indecidível, na qual a constituição dos falantes equivale a uma disputa pela definição do estatuto da realidade.³

Na primeira cena da peça, encontramos um procedimento central de Pinter e um personagem exemplar de seu universo, Rose. O mundo de Rose coincide com o quarto, que por sua vez constitui um dos objetos centrais, obsessivos, de seu discurso. Enquanto serve o café da manhã a seu marido, Bert, Rose apresenta o sistema de oposições que sustentará a peça em torno da equação de medo e desejo que define a personagem:

² Para um balanço das principais vertentes da volumosa fortuna crítica de Pinter ver MERRITT, 1990.

³ A discussão pressuposta pelo argumento, acerca do estatuto da fala ou dos jogos de linguagem de Pinter, tem como marco mais conhecido QUIGLEY, 1975.

dentro e fora, claro e escuro, alto (o quarto) e baixo (o porão). O que distingue mais fortemente a fala de Rose, no entanto, não é tanto seu conteúdo mas a pouca naturalidade de seu movimento. Mais do que falar pelos cotovelos, Rose parece ter que enunciar constantemente a sua própria situação, enredar-se continuamente na produção do sentido que lhe convém para sua vida. A isso corresponde o silêncio absoluto de Bert durante toda a primeira cena, o silêncio enquanto instrumento de dominação, anunciando o diálogo como instância mais de separação ou desencontro dos personagens do que de comunicação.

As cenas que seguem podem ser descritas como a progressiva perturbação do universo hermético de Rose. Os breves encontros com o Sr. Kidd, que constatamos tardiamente e com as devidas ressalvas ser o senhorio do edifício, e o desconhecido casal Sand, anunciam a materialização concreta das antecipações paranoicas de Rose, que ocorre com a chegada do homem a que a Sra. Sand havia se referido como “uma voz” que a abordou no porão escuro. Trata-se de um homem negro e cego, que invade o espaço de Rose durante a ausência de Bert, chamando-a por outro nome e trazendo uma possível mensagem do pai da personagem, que a queria “de volta em casa”. Contudo, pode-se dizer que a singularidade contundente da peça se deve ao último acontecimento do enredo. Bert retorna ao quarto e, deparando com a presença do homem, fecha a cortina, desfazendo as oposições entre claro e escuro, para, em seguida, bater no homem até possivelmente matá-lo. O que se segue é uma ruptura que concentra e exponencia a opacidade da peça: Rose permanece parada, apertando seus olhos e repete três vezes: “Não posso ver”. A rigor, a própria materialidade do acontecimento é indecível, ao mesmo tempo que o lance dramático em que Rose é consumida pela cegueira do homem negro, e/ou do espaço e/ou do avesso intolerável de seu desejo torna-se incontornável. Lance este que institui uma ruptura irreversível com o registro naturalista relativamente mantido até então, instaurando a impossibilidade de situar o texto plenamente no registro do realismo ou da alegoria, entre a encenação da dominação e a do conflito psíquico; entre as ressonâncias políticas, e o escuro e a cegueira como puros significantes da opacidade que permeia o tecido desse universo.

De certa forma, a montagem do Club Noir começa a partir desse final. Penso que parte do que a encenação realiza é um cruzamento específico entre o universo de Pinter e o de Samuel Beckett. E sobretudo pela exploração de algo como um *espaçamento na relação entre voz e corpo*. De fato, este é um procedimento decisivo da montagem. Após uma distendida cena inicial, protagonizada por Rose, nossa atenção se desvia para

as primeiras palavras de Bert, que provavelmente aproxima-se por trás de Rose. Contudo, em breve percebemos que a presença física de Bert não se efetua. O corpo da atriz que sustenta a subjetivação de Rose é o mesmo que projeta as vozes de Bert e do homem cego.

De saída, creio que temos aqui um caso exemplar dos atritos produtivos entre certos teatros da voz e o campo da literatura. Tenho em mente possíveis situações em que, na sobredeterminação do jogo de embreagens e ancoragens da fala em figuras discursivas deslizantes – ou seja, em meio à complexidade enunciativa –, uma inflexão simples porém plena de consequências pode se apresentar: a impossibilidade de indexação plena da fala ao falante refrata-se agora diante da existência sensível de um corpo, ou melhor, do espaço de possíveis descompassos entre a evidência sensível desse corpo e as subjetivações produzidas no nível da fala. Toda a gama de possibilidades de se evitar a dupla enunciação teatral – a relação pleonástica entre a enunciação verbal e as informações ostensivas da cena – potencialmente multiplica a exploração de pontos cegos da enunciação, agora desdobrando a leitura em um outro grau de articulação entre escuta e olhar. Todo trabalho de Arne Lygre, autor do espetáculo anterior da companhia, *Homem sem rumo*, gira em torno dessas possibilidades. Seu procedimento nuclear é simples: o corpo do ator sustenta simultaneamente o discurso direto (as réplicas) e um discurso indireto (uma auto-narração em terceira pessoa acerca da própria figura subjetiva que se entende como seu personagem). Em um texto recente, “Depois o silêncio” (LYGRE, 2016), Lygre refina o mesmo princípio: agora os atores oscilam entre dar as falas dos personagens que inicialmente lhes foram atribuídos e dar as falas de personagens dos quais esses primeiros personagens falam, correspondentes a planos cênicos diversos. Uma tensão é criada entre o enunciado recorrentemente veiculado pelos personagens de que eles são incapazes de experimentar a experiência de outros e uma experiência generalizada de relativa intimidade com o outro, graças à possibilidade de deslizar, por meio da oscilação na relação entre corpo e ponto de vista, para outras subjetivações. Em suma, não se trata simplesmente de uma emancipação da fala em cena, mas de que os corpos tornam-se o lugar de um jogo de descompassos entre posição enunciativa, subjetividade e ponto de vista (pensando essa última noção em proximidade com seu tradicional uso no campo da literatura).

Com Rose algo um pouco diverso ocorre, que tem a ver com a dimensão *acusmática* da voz, aquela voz cuja fonte não é visível, cuja origem ou causa não é passível de ser identificada e que coloca uma questão algo insondável: como localizar a

fonte da voz (DOLAR, 2006: 60-63)? Acredito que a potência da encenação brasileira gira em torno justamente da potencialização das atualizações possíveis do ponto cego enunciado e produzido pelo texto. O que se dá, em um primeiro plano, é uma amplificação da ideia de *ameaça difusa*, central em Pinter, que se dá agora no nível do que Marie Madeleine Mervant-Roux pensa como uma presença ampliada no espaço, referindo-se a uma referência cênica decisiva para o Club Noir, o diretor francês Claude Régy (MERVANT-ROUX, 2008). Ou seja, no plano da manifestação de algo entre presença e ausência, onde a materialização do invisível se dá em uma dimensão intervalar que magnetiza todo o jogo da peça. Mais que isso, abrindo um espaçamento entre os registros da *voz* e do *olhar*, a montagem realiza uma espécie de desoperação da unidade especular do sujeito (Cf. QUINET, 2002: pp. 125-143), um des-fechamento da imagem que daria consistência ao eu, no mesmo passo em que o espaço cênico é convertido em zona de hesitação entre limiares de interioridade e exterioridade e campos de subjetivação.

Ao mesmo tempo, esse ponto de não-fechamento da imagem, correspondente ao excesso que resta da operação significativa e a algo que suplementa ou se subtrai ao campo do sensível, pode ser entendido como o móvel da fantasia, isto é, como um objeto cuja constitutiva virtualidade dá consistência ao tecido ficcional da realidade ou, em seu anverso, irrompe no Simbólico como uma intrusão de Real (ZIZEK, 1996). No plano da voz, a materialização daquilo que escapa ao campo do visível; no da *verdade*, aquilo que, mobilizado por sua falta ou excesso, precariamente atribui coalescência à realidade. Outro procedimento central na encenação reforça essa dimensão. O discurso insolitamente sexualizado com que Bert anuncia seu corte dominante na interação entre Rose e o homem cego apresenta-se sob a forma de rasgo no tecido sensível da peça: é veiculado por meio de um texto escrito, inesperadamente projetado na cena.

Neste ponto, não se trata de insistir em como algo da ordem da voz que move a leitura, por meio de um móvel excessivo de escuta, para explicitar um diálogo com a “escrita de ouvido” caracterizada por Marília Librandi-Rocha (LIBRANDI-ROCHA, no prelo), não está longe da produção desse rasgo na tela através da qual vemos e ouvimos algo que preenche um espaço físico. E tampouco em como essas questões ressoam em todo um horizonte enunciativo contemporâneo, posto pela perda da possibilidade de um lastro discursivo que permitisse uma indexação global da enunciação (para falar com Lucius Provase – PROVASE, 2016), e aberto a cada ato de fala em uma equação complexa entre performatividade e cinismo. Com Valère Novarina, por exemplo,

poderíamos trazer à tona todas as consequências referentes a um desrosteamento ou bucalização da ética, que revela a dívida do borramento do rosto no Club Noir com a enunciação do caráter “furado”, da “ausência de conteúdo” que caracterizaria o “fundo” anti-humano do homem por Novarina (2009: pp. 14, 24).

No entanto, talvez seja questão de perguntar em que medida a insistência pelo autor francês em apresentar um *vazio* não poderia ser deslocada diante do espetáculo até agora comentado. Penso inicialmente, nessa espécie de *desmaterialização do corpo*, de diferimento do corpo mediante seu atravessamento pela linguagem, que, no trabalho seguinte da companhia, aparecerá sob a forma de cinco corpos em cena vestidos simultânea e randomicante por diversas subjetivações. Nesse sentido, seria o caso de indagar se, em contraste com o fundo de negatividade das pulsões e de seu papel na economia do dizer, não ressoaria aqui mais fortemente outro *vazio*, o *vazio* que para Claude Régy permitiria ao teatro realizar uma “desmaterialização da matéria” e que faria com que os “corpos teatrais nunca parassem em si diante de outros corpos”. O *vazio*, diz Régy, que corresponde àquilo que é da ordem do intervalo, do que está “entre”, o *vazio* da escrita chinesa, em que “duas entidades opostas podem se reunir” (RÉGY, 2007: 191). Ou, nas palavras de François Cheng (s/d, s/p), o *vazio mediano* que se manifesta na medida em que “Cada um de nós, cada coisa em si, é uma finitude”, enquanto “A infinitude é o que se produz entre as entidades vivas. Desde que estas estejam em relação de troca”.

A troca, aliás, – e aqui eu proponho uma última inflexão – é o procedimento central de um trabalho recente de outro artista em que vejo parte dessas questões reverberar, o artista plástico e escritor Nuno Ramos. “Ensaio sobre a dádiva”, montado em 2014 e 2015, consiste na materialização de um sistema de trocas, sustentado por dois vídeos e duas estruturas compostas por um objeto de mediação (trilhos de montanha russa) e objetos que encarnam dois pares de termos: casa e arroz e cavalo e Pierrot. Menos que na precedência das coisas sobre os agentes humanos do ensaio de Mauss, a princípio mais próxima a experimentos anteriores do artista, acredito que o núcleo do trabalho consiste em uma pura e simples operação de linguagem: a troca em si dos significantes, algo relativamente próximo ao próprio trabalho do signo. Tenho em mente, aqui, a redescoberta da invenção de Saussure por Patrice Maniglier (2005), ou seja, a compreensão do signo como entidade dual de correlação regular de sistemas de variação entre som e sentido. E, mais especificamente, o modo como a equivocidade

inerente ao signo atravessaria e cindiria as coisas em si, tal como as experimentamos através da linguagem.

Nesse sentido, vejo especial interesse nesse trabalho de Nuno Ramos por algumas razões. Primeiramente, na medida em esta operação de troca não é nada mais do que o último avatar do procedimento-chave do artista, a saber, a articulação tensa entre elementos heterogêneos. Agora, porém, essa obra, marcada por um acento forte em uma dimensão de materialidade, a qual, no panorama dos anos 80 e 90 inclusive apontava na direção contrária à virtualidade do objeto neoconcreto, reaparece mais claramente no polo oposto. Passo que, acredito, havia começado a ser dado anteriormente, quando a voz e a fala passam a ser um problema mais decisivo para o autor. Já trabalho de 2014/2015 apresenta-se simplesmente como um sistema de relações entre termos materializados, da qual deriva uma remissão infinita de virtualidades imateriais. Um sistema, aliás, ao qual parece faltar algo que faça as vezes do *point de capiton* lacaniano, do elemento que estabilizaria a variabilidade infinita, próximo, por sua vez, ao significativo flutuante, conceito que, aliás, atesta o funcionamento da equivocidade do signo mesmo nos sistemas através dos quais partilhamos a leitura de certos fenômenos políticos. No caso de Nuno Ramos, ainda, vejo essa variabilidade “desregulada”, por assim dizer, em um contraste com relação à tradição francesa do “teatro dos ouvidos” de um autor como Valère Novarina (Cf. NOVARINA, 2011). Um contraste entre a aposta em um performativo absoluto, e inclusive divino, por parte deste autor e do programa do Club Noir, e uma equivalente e diversa habitação de um cansaço contemporâneo da linguagem. Habitação esta, no entanto, que se dá sob a forma de uma experiência gerúndia do próprio inacabamento da dimensão intervalar em que o comum é retirado do plano das formas sedimentadas mas também não inaugura um novo patamar de formas de vida plenamente passíveis de serem realizadas.

Enfim, aqui o artista não está totalmente longe do elogio de uma imanência tátil, quase cega, da linguagem, como em seus primeiros trabalhos com textos. Mas, ironicamente, está igualmente próximo de experimentações com a fissão do sensível pelo signo, como as que um artista tão diverso como Waltércio Caldas veio realizando recentemente. É assim que seria possível concluir este raciocínio evocando um trabalho singelo de Caldas, exposto recentemente em meio a seus cadernos de artista. Trata-se de um paralelepípedo de acrílico em escala de manuseio, no qual se leem duas frases atravessadas em ângulo reto, como em um corte longitudinal e outro, transversal. A

primeira frase é: “A imagem realiza a autonomia da palavra”; e a segunda: “Haja vista o que não há”.

No bojo da evidência material do objeto, dois enunciados atravessam um ao outro, cada um deles sendo, em si, entidades duais. No primeiro, a relação entre imagem e palavra se daria sob a forma de uma disputa entre dois regimes de apresentação, sendo que a incompatibilidade das duas reivindicações de exclusividade, que o enunciado sugere à primeira vista poder dissolver, está dada no interior do próprio enunciado e, novamente, é relançada no trabalho como um jogo de tensionamentos entre o linguageiro e o plástico. No segundo enunciado, há duas frases em uma, que complementam e relançam a indecidibilidade da anterior, mediante a dupla leitura entre: “Dado aquilo que não existe” e “Veja-se o que não pode ser visto”. Assim, mediante o trabalho do signo, não há mais dominância absoluta do puro e aberto “aparecimento” do trabalho, refrão central da leitura fenomenológica da obra de arte moderna. A equívocidade instaurada pela linguagem amplifica uma série de reenvios entre materialidades diversas, entre o material e o imaterial, o visível e o invisível, a evidência sensível e seu atravessamento pela designação.

Enfim, estamos novamente em um vazio intervalar, em que as coisas encontram-se abertas em sua virtualização pela linguagem. Se o ontológico pode ser definido como o “conjunto de pressupostos sobre o que existe”, como se lê em texto recente de Pedro Cesarino (2017), aqui não estamos diante de uma situação de conflito entre mundos incompatíveis em vigência, menos ainda da possibilidade de uma multiposicionalidade que permita ao menos imaginar o trânsito entre esses mundos. Estamos diante apenas da sugestão de que simples desencontros entre nosso olhar e nossa escuta, ou máquinas elementares de linguagem ou um mero paralelepípedo translúcido podem revelar um quiasma ou uma abertura no que existe.

Referências bibliográficas

ALVIM, Roberto. *Dramáticas do transumano e outros escritos seguidos de Pinokio*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

CESARINO, Pedro. “Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: Relações entre pessoas, coisas e imagens”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* (online). 2017, vol.32, n.93.

CHENG, François. “Lacan e o pensamento chinês”. *Derivas analíticas* (online) 2016, n. 05.

DOLAR, Mladen. *A Voice And Nothing More*. Cambridge / Londres: The MIT Press, 2006.

RÉGY, Claude. “Les états latents du réel”. In: AMENSEIN, Jean Claude; HÉRITIER, Françoise; GREEN, André; NANCY, Jean-Luc; RÉGY, Claude. *Le corps, le sens*. Paris: Seuil, 2007.

LYGRE, Arne. *Eu desapareço. Nada de mim. Depois o silêncio*. Lisboa: Artistas Unidos / Cotovia, 2016.

MANIGLIER, Patrice. "Surdétermination et duplicité des signes : de Saussure à Freud". In: *Savoirs et clinique*, 2005, n° 6-7.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. *Writing by Ear: Clarice Lispector and the Aural Novel*. (Manuscrito).

MERVANT-ROUX, Marie Madeleine. “Exercices méditatifs”. In: MERVANT-ROUX, Marie Madeleine (org.). *Claude Régy: études et témoignages – Arts du spectacle / Les Voies de la création théâtrale*. Paris : CNRS, 2008.

MERRITT, Susan Hollis. *Pinter in play: critical strategies and the plays of Harold Pinter*. Durham: Duke University Press, 1990.

NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

_____ *O teatro dos ouvidos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

PINTER, Harold. *The room*. In: *Harold Pinter: complete works I – 1954-1960*. Nova York: Grove Press, 1990.

PROVASE, Lucius. *Lastro, rastro e historicidades distorcidas: uma leitura dos anos 70 a partir de Galáxias*. Tese de Doutorado (Teoria Literária e Literatura Comparada – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

QUIGLEY, Austin. *The Pinter problem*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1975.

QUINET, Antônio. *Um olhar a mais: ver e ser visto em psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ZIZEK, Slavoj. “‘I Hear You with My Eyes’; or The Invisible Master”. In: SALECL, Renato; ZIZEK, Slavoj (orgs.). *Gaze and voice as love objects*. Durham/Londres: Duke University Press, 1996.

O GRAU ZERO DA FICÇÃO E SEUS PERIGOS: DESMOLDURAMENTO ENUNCIATIVO EM *DELÍRIO DE DAMASCO*

Clarissa Loyola Comin (UFPR)¹

Resumo: O objetivo deste trabalho é pensar o *desmolduramento enunciativo* em *Delírio de damasco*, de Veronica Stigger (2012). Nossa hipótese é de que nesta obra temos uma linguagem sem contorno, *desmoldurada*, pois desprovida dos referenciais de ancoragem básicos (narrador, enredo, personagens). Assim, nos propomos a problematizar o abalo do lugar de enunciação literária provocado em *Delírio de Damasco*: como se dá a passagem ruidosa do existente ao inexistente e quais as consequências desse movimento junto ao contínuo ininterrupto entre real e imaginário.

Palavras-chave: Análise Literária; Desmolduramento Enunciativo; Veronica Stigger; Barbara Smith

Excurso I


Na França dos anos 1960 uma série de críticos e filósofos debruçou-se com afinco sobre o problema do autor, a fim de perscrutar seu lugar na economia literária, até que sua morte fosse polemicamente anunciada. A declaração de Barthes leva em conta não apenas embates teórico-literários, mas também políticos. O furor do texto advém de uma explícita aproximação entre a figura do autor e a do burguês, principal inimigo das barricadas de 68 (o primeiro como detentor dos significados da obra e o segundo como detentor dos meios de produção).

Coube a Michel Foucault matizar a polêmica:

o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita (FOUCAULT, 2002, p.7).

A proximidade entre *jogo* e *encenação* não é mera coincidência. Em francês, “jogar” e “encenar” correspondem a um só verbo (*jouer*), e ambas as atividades estão ligadas à ideia da mimetização. Ao lançar mão da imagem do escritor como jogador que se faz de morto, Foucault não pretendia pacificar o imbróglio. A permanência deste termo da equação (o autor) para o funcionamento da literatura deve ser encarada como parte do jogo – o “fingir-se” de morto – assim como Sherazade, em *As mil e uma noites*, se finge de morta para não morrer e apaga-se atrás das narrativas. Talvez esta seja uma condição da posição/função do escritor em meio ao jogo de linguagem que chamamos

¹Doutoranda em Estudos Literários (UFPR), Mestre em Estudos Literários (UFPR) e Estudos Lusófonos (Université Lumière Lyon II). Contato: cominclarissa@gmail.com



literatura: *fingir-se de morto para não morrer*, fazer do seu corpo o habitáculo possível de outros corpos, mas também abandonar a concretude de sua posição. É preciso entender que nem todos estarão dispostos a jogar esse jogo, mas é a partir daí que o escrito materializa-se e conforma-se na geologia dos corpos literários: é a partir daí que ele difere tanto daquele que diz como daquilo que é dito. Parece-nos salutar pontuar a importância de Benveniste para as discussões. Segundo o linguista, a posição do “eu” no discurso – para nós, a literatura – pode ser ocupada por qualquer um, atualizando-se assim o lugar de enunciação a cada nova leitura:

[a]s instâncias de emprego do *eu* não constituem uma classe de referência, uma vez que não há “objeto” definível como *eu* ao qual se possam remeter identicamente essas instâncias. Cada *eu* tem a sua referência própria e corresponde cada vez a um ser único, proposto como tal (BENVENISTE, 1995, p. 278).

É desta posição anômala que advém a liberdade autoral, a capacidade de variação sobre o ponto de vista. A abolição do autor como responsável pelo que se enuncia em literatura advém disso, o que, teoricamente, arma a literatura com uma potência e uma liberdade imensas, mas que, paradoxalmente, também são sua impotência e sua prisão.

Excurso II

Segundo Derrida (2014), o que chamamos e conhecemos hoje como literatura é extremamente recente. A nomenclatura surge junto com o direito moderno e, ainda, com a consolidação dos direitos autorais sobre o objeto livro. Em *Essa estranha instituição chamada literatura*, o filósofo disserta sobre pontos em que as duas áreas – literária e jurídica – se esbarram, pois: “[a] lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou suspender a lei” (DERRIDA, 2014, p. 49). A literatura permite, *a princípio*, dizer tudo, mas tal permissão precisa ser relativizada, pois está ligada à ideia (também moderna) de democracia, em que, paradoxalmente, a compensação pela servidão é a liberdade. Para o autor, vale, a partir deste jogo, e de sua inserção como função, a *responsabilidade autoral* pelo que foi dito. Uma vez que conhecemos a autoria de discursos transgressivos, acusa-se e pune-se o autor de um *crime* (FOUCAULT, 1994). A literatura, levada a sério, aparece através das brechas que extrapolam (*débordent*) e permitem burlar as *supostas* leis. Se tudo é ficção, a própria lei não passa de uma ficção. Mas também aquele discurso que abole a lei é tão somente fictício.

Discurso I – estudo de caso

À primeira vista, *Delírio de damasco*² é extremamente desprezioso: um impresso feito dessas frases feitas que se ouve pelas ruas. Na quarta capa, a autora reitera o aspecto singelo da obra:

Delírio de damasco é a reunião dessas frases ouvidas aqui e ali, numa espécie de arqueologia da linguagem do presente, em busca da poesia inesperada – dura ou terna, ingênua ou irônica – que pudesse haver em meio a nossos costumeiros diálogos sobre a tríade *sangue, sexo e grana* (STIGGER, 2012).

Aliás, é importante recuperar a gênese do volume: alguns trechos que o compõem apareceram pela primeira vez em 2010 durante uma Mostra de Artes proposta pelo SESC, em São Paulo. Nesse contexto, estava em questão não apenas o que era lido, mas também o que era visto. É como se certos aspectos da enunciação fossem substituídos pela materialidade plástica e pelo suporte gráfico-material. Alguns trechos, cujo conteúdo foi considerado mais ofensivo, ficaram de fora da exposição e figuram apenas na versão *extended*.


DD nos lança em uma experiência de leitura anti-convencional:

Prefiro as gordas: elas se empenham mais.”; “Minha mãe rezava para que eu não namorasse uma negra”; “Me diz uma coisa, ele é débil mental ou só é feio mesmo?”; “Um cara bacana. Mas ele não é normal. Se fosse, não dava o cu” (STIGGER, 2012).

Após a breve leitura do trecho, entende-se a rejeição imposta. Sentenças criminosas e politicamente incorretas. Mas quem as fala? Se a experiência com a forma romance nos *ensinou* a reconhecer um mundo circunscrito pela linguagem, em *DD* temos uma linguagem sem contorno. Os leitores não contam com os referenciais de ancoragem básicos: narrador, enredo, personagens e paisagens. É como se tudo tendesse ao pronome, mas, pelo teor do que é dito, tudo devesse ter uma referência clara e unívoca, para que, no jogo do fingimento, o leitor não pudesse ocupar o lugar daquele que enuncia tais frases como se fosse ele mesmo. Não há o suporte da personagem.

A preparação desse radicalismo pode ser percebida desde as primeiras publicações da autora, *O trágico e outras comédias* e *Grand Cabaret Demenzial*, nos quais deparamos com narradores, personagens e situações inusuais, pois afeitos a

² Para fins de concisão, a partir daqui referenciaremos o título da obra analisada com a sigla *DD*.



extremos: do divertido e inofensivo *non-sense* aos episódios de violência que, de tão excessiva, torna-se cômica, *à la Kill Bill*. As frases que compõem *Delírio* oscilam entre o que é da ordem do puramente ficcional – devaneio longínquos, como sugere o título, – e o que é da ordem do documental, no melhor estilo “é tudo verdade”. As duas possibilidades, contudo, abrem margem para problematizações.


Excurso III – os discursos

A inquietação que advém da leitura de *DD* repousa em dois aspectos: i) a noção de autoria não é suficientemente convincente; ii) a noção de “personagem” como lastro posicional da ficção também não oferece apoio, percebe-se isso pela ausência de travessões. Para pensar essas indagações, acionemos algumas ideias fulcrais presentes no ensaio “Poetry as fiction”, de Barbara Smith. O ensaio traz uma distinção entre *discurso natural* e *discurso fictício*. Grosso modo, os enunciados naturais são inscrições de eventos verbais que ocorreram num tempo específico, como os eventos históricos, pois inseridos em um contexto temporal e espacial específicos; já os enunciados fictícios são aqueles cuja existência é ausente de historicidade. Sua temporalidade reside em um eterno presente das sucessivas enunciações.

À primeira vista, a distinção pode parecer estanque, mas Smith trata de aprofundá-la, cito: “[q]uando vemos uma produção de *Hamlet*, nós não assistimos uma rainha beber veneno, mas a encenação de tal evento, sobre o qual pode-se dizer que ‘ocorre’ apenas ao ser assim encenado (SMITH, 1971, p.8). Há, portanto, uma distinção evidente entre a ação empírica e sua encenação, não sendo uma mais verossímil que a outra, pois o que está em questão são dois pontos de vista distintos que se articulam no mesmo mundo: um ponto de vista factual, em que vemos um sujeito com uma taça na mão, e um ponto de vista exclusivamente “ficcional”, onde o envenenamento é enunciado pelas linguagens próprias da dramaturgia. Assim, o enunciado fictício é somente seu próprio discurso, a própria expressão em atos verbais e não seu autor, personagens ou supostos leitores.

Segundo a autora, toda poesia³, seria, então, discurso mimético, mas o que é mimetizado não são os lugares, as personagens ou situações, e sim a própria enunciação.

³Neste texto Barbara Smith estabelece uma conceituação ampla para aquilo que entende como poesia: “a representação fictícia do discurso, é precisamente o que define esta classe de composições verbais que



Ocorre a “fabricação de objetos e eventos fictícios dos quais há casos ou tipos possíveis ou existentes [...]. [D]izer que um artista representou certo objeto ou evento é dizer que ele construiu um membro fictício de uma classe identificável de objetos ou eventos naturais (reais) (SMITH, 1971, p. 12)”.

Todavia, *DD* põe alguns impasses interpretativos ao esquema de Smith. O caráter ambíguo da autoria e da posição temporal dos enunciados, o fato de que as frases foram ouvidas e anotadas, tudo isso impossibilita o encaixe confortável em um dos dois polos de enunciação. Por um lado, pode-se lê-lo sob a chave dos *enunciados naturais transcritos*: são enunciados vocais transplantados para sua modalidade escrita, sem intermediações; por outro, podem ser também enunciados fictícios. Mas, justo essa modalidade de transcrição cria uma tensão em redor da autoria das frases. Poderíamos lê-las como um discurso alheio, reportado *de ouvido* pela autora. Mas esta inscrição histórica dos enunciados não nos diz nada. Seu contexto permanece rarefeito. Aqui, quem “se faz de morto” é a própria personagem, o que nos leva a uma hipótese algo absurda: as máximas são potencialmente proferidas por ninguém – o que já assegura um considerável mal-estar, mas, na medida em que as lemos, a falta de lastro nos faz ter de lidar com outra possibilidade, tanto mais desagradável: somos nós mesmos quem proferimos as frases. O que Stigger propõe aí é um ostensivo *ready-made* literário. Assim, nota-se em *DD* um processo de transposição de linguagens – das artes plásticas, extremamente cara à autora, à literária. Acompanhamos o deslocamento de objetos (nesse caso, enunciados) de seu contexto original para um outro. Se para os dadaístas do início do século XX o *ready-made*, valendo-se do uso de objetos extremamente funcionais em seus contextos de partida, visava combater o prescritivismo acerca do belo e mesmo a motivação do gesto artístico, cem anos depois, nas mãos da escritora brasileira, a sua atualização põe em xeque sua própria matéria-prima, a língua, e sua expressão literária. Põe em xeque, também, a questão da autoria; uma notória reprimenda em relação a *A fonte* e a outras obras dadaístas é: “qualquer um faria isso”. Ao mesmo tempo, esta afirmação dessacraliza a posição do artista como detentor e usuário virtuoso de meios técnicos, e dessacraliza, em última instância, a própria obra. No *ready-made*, a autoria torna-se quase criminosa.

temos tanto trabalho para nomear e distinguir, isto é, a “literatura imaginativa’ ou ‘poesia no sentido amplo” (SMITH, 1971, p.10).

O embaraço fica a cargo da confusão entre discurso natural – em sua modalidade transcrita – e discurso fictício. O seguinte trecho revela o enrosco:


[n]a medida em que o ato do escritor de compor e inscrever é um evento verbal historicamente específico e único, ele é análogo ao ato do falante de emitir os sons que compreendem o discurso falado. E, portanto, podemos considerar o produto de ambos os atos como enunciados naturais (SMITH, 1971, p. 7).

O fato de que o discurso seja ficcional exime o autor. O fato de que esse mesmo discurso é uma transcrição deveria eximi-lo ainda mais profundamente, na mesma medida em que a “responsabilidade” é transposta para a personagem ou, no caso de Veronica, para aquele a quem se ouve. Como a personagem está inscrito em uma linguagem sem contorno, como ele é, de certa forma, *a própria frase*, o discurso em *DD* torna-se inimputável.

Em *DD* a maior parte das assertivas frases se constrói na primeira pessoa do singular ou então configuram-se como slogans publicitários, enunciados imperativos com sujeito elocutório não identificável e tal mecanismo revela essa faceta perigosa da língua que (im)põe ideias em evidência ao mesmo tempo em que omite-se de responsabilidade. Na publicidade, a posição do “leitor” é a da identificação ao ponto de vista proposto mas há ainda a possibilidade de furtar-se ao texto hipnótico. Já em *DD*, é impossível eximir-se de uma tomada de posição diante daquilo que é lido e a ausência da instância legisladora do autor e seus arredores relega ao leitor um amargo poder.

Delírio: modelo para armar

Pensar a literatura como o ato de criação – gesto de resistência, como observou Deleuze – é redimensionar a esfera do delírio. Se uma leitura puramente anti-etimológica, de ouvido, e passando por outra língua (no caso, o francês) nos faz desvendar, por trás da palavra “delírio”, o ato de “des-ler” (*dé-lire*), poderíamos pensar *DD* como uma des-leitura, o desmonte, da experiência literária em sua convenção: a supressão de uma cadeia de significados possíveis – a ficção em prosa, convencional e guiada por seus pressupostos –, em lugar de um rasgo *na* e *da* própria língua. Tal gesto violento não espera do leitor a “cooperação na criação de seus sentidos” (SMITH, 1971, p. 2) e muito menos leva em conta as suposições imaginadas pelo autor sobre seu público leitor.



Até aqui falamos apenas do ponto de vista teórico e crítico, que produz e desmancha sentidos, e pouco sobre os efeitos dessa operação tal como afeta e é percebida pelo leitor. Smith resumiu a questão ao re-conhecimento evidente a respeito do artífice por trás daquilo que é lido/assistido:


Enquanto assistimos a peça, o palco recua e as identidades pessoais dos atores dão lugar àquelas das ficções que eles encenam, mas quando, na cortina final, aplaudimos, não é para Hamlet que estamos aplaudindo, mas para quem performa e ao dramaturgo em si. As ilusões da arte nunca são *desilusões*. A obra de arte interessa, impressiona, e nos move tanto como a coisa representada quanto como a *representação* em si (SMITH, 1971, p. 12).

A conclusão talvez satisfaça aos exemplos escolhidos pela teórica para fundamentar sua argumentação (sonetos e peças shakespearianas). Seria a distinção entre enunciado natural e fictício a mera ciência de estar diante de um e não de outro (a informação de uma capa ou o contexto da sala de espetáculos)? *DD* choca dois âmbitos – real e ficcional –, implodindo a figura guia do autor e apagando a moldura redentora da ficção. O fato de não se fincar em nenhum dos polos de segurança, reativa a instância perigosa da literatura apontada por Derrida. Em sua etimologia, *perigo* contempla não apenas o ordinário “poder de fazer mal”, mas também, “aquilo que causa alterações em algo”. Deste modo, tal deslizamento semântico torna-se propositivo pois resguarda as facetas tanto atraentes quanto provocativas do texto de Stigger.

Talvez possamos entrever em *DD* um apelo de voyeurismo auditivo. Ao invés de delirarmos imaginando a integridade (física e subjetiva) dos corpos vistos à distância ou aos pedaços, como nos peep-shows precursores do cinema, no atrevido livreto de somos convidados à uma experiência análoga, mas distinta. Dessa vez é preciso dar corpo aos enunciados fragmentários, supostamente colhidos de ouvido, desprovidos de feições para imputar-lhes os sentidos muitas vezes criminosos e indóceis. Nessa ausência aterradora, tudo indica que a máscara pode ser vestida por qualquer um, autor ou ator, inclusive nós mesmos.

Referências

BARTHES, Roland. *Leçon*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.



_____. “A morte do autor” e “Da obra ao texto” In *Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

BENVENISTE, Émile. “A natureza dos pronomes” In: *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Ed. Pontes, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 2011.

_____. “O que é o ato de criação?” In Belo Horizonte: Boitempo, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Portugal: Veja/Passagens, 2002.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. “Escritas de ouvido na literatura brasileira” In Revista *Literatura e sociedade*, nº 19.

Smith, Barbara Herrnstein. “Poetry as fiction”. *New Literary History*, 2, 2 (1971): 259-281.

STIGGER, Veronica. *Delírio de damasco*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

_____. < <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/pre-historias-uma-arqueologia-poetica-do-presente-de-veronica-stigger/>> Acessado em 07 de marco de 2017.

Nós, os terráqueos -- algumas hipóteses de colonização alienígena

Eric Macedo (Museu Nacional, UFRJ)¹

Resumo: Consistindo numa aproximação inicial entre antropologia e ficção científica apoiada na imagem de uma difração, o texto se debruça sobre o romance de Ursula K. Le Guin, *The Word for World is Forest*, para pensar sobre dois aspectos da colonização ressaltados na narrativa. Nota-se como a máquina da rostidade, tal como pensada por Deleuze e Guattari, se expande para além do humano, mas encontra um obstáculo na figura do ser extraterrestre. Por outro lado, o rosto aparece articulado ao imaginário do progresso na formação de um espaço-tempo colonial. Em seguida, ressalta-se a importância da *duplicidade* em cosmologias ameríndias como linha de resistência ao Estado, associando a questão ao livro de Le Guin e a outras narrativas de ficção científica.

Palavras-chave: Ficção Científica; Antropologia; Colonização

Este texto consiste numa aproximação preliminar de aspectos encontrados em narrativas de ficção científica difratados a partir de um ponto de vista antropológico — e vice-versa. Ao dizer *difratado*, quero evocar um efeito óptico que, à diferença da reflexão e da refração — nas quais mudanças na direção da luz geram imagens deslocadas em que se reconhecem variações unitárias sobre um padrão inicial —, multiplica diferenças, quebrando a luz em variadas direções e criando padrões de interferência (Haraway, 2004, p.70). Ao dizer *antropológico*, refiro-me inicialmente à antropologia como disciplina, da qual tomaremos exemplos e conceitos para discutir textos ficcionais, mas busco submetê-la, ela mesma, a uma difração particular, que vai possibilitar encarar a ficção como uma espécie de *antropologia especulativa* (Nodari, 2015). Pode-se conceber o texto como o esboço de um experimento no qual se realizaria uma difração cruzada entre antropologia e ficção científica, uma servindo como instrumento óptico para desprender diferentes aspectos da outra. Pensar em termos de difração me parece importante, neste contexto, para que não se caia na armadilha de reduzir ambos os conjuntos ao mesmo: não se trata de dizer que a ficção científica é um caso particular da antropologia como disciplina — ainda que se possa, subvertendo esta última, dizer que ela é um modo de antropologia especulativa —, da mesma forma que a

¹ Doutor em Antropologia Social (PPGAS Museu Nacional, UFRJ). Contato: eric.macedo@gmail.com.

antropologia não é redutível a uma espécie de ficção científica — ainda que já se tenha apontado para seu caráter de ficção conveniente ou controlada (Strathern, 2006, p.31).

O caráter *especulativo* desta antropologia difratada e do experimento aqui proposto tem, ainda, duas facetas. De um lado, diz respeito à conjectura: a atividade de especular põe em funcionamento uma máquina fabulativa presente em toda experiência de leitura, como afirma Nodari (*op. cit.*), mas que se torna particularmente explícita em conjuntos narrativos como a ficção científica (o gênero, note-se, é por vezes referido também pelo título de *ficção especulativa*), na qual a narrativa se conjuga, com frequência, a uma espécie própria de experiência de pensamento, realizando como ficção um potencial científico-experimental (Stengers, 2000). Num segundo aspecto, esse caráter especulativo remete a um jogo de espelhamentos, a uma colocação em função do *eu* e do *outro*. O desafio é escapar de ver no *outro* (mesmo um outro conjectural, como é o caso de um outro extraterrestre) uma versão especular de nós mesmos, mas fazer desse espelho um objeto difratante: o outro como fator de diferenciação interna do eu e, talvez, como emissor de múltiplos padrões de interferência entre eu e outro; padrões que, como linhas emaranhadas, podem permitir o reconhecimento sempre provisório de uma infinidade de *nós*.

Rosto e colonização

O romance *The Word for World is Forest*,² de Ursula Le Guin, se passa num planeta chamado Athshe, um planeta inteiramente coberto de floresta densa. O mar aberto, ou a floresta escura: nessa alternativa se configura o mundo em que habita uma espécie humanóide com pouco mais da metade da altura de um humano terráqueo médio, coberta de pelos verdes, com uma sociedade “estática, estável, uniforme”, “perfeitamente integrada, e completamente aprogressiva” (Le Guin, 1980, p. 52). Isso não quer dizer, como afirma o antropólogo que nos dá essa descrição, que os athsheanos não sejam capazes de mudança. Um tema central do livro de Le Guin é justamente a transformação que se processa na sociedade athsheana após seu encontro traumático com os humanos terráqueos.

Quando a narrativa começa, os terráqueos encontram-se há quatro anos em Athshe. Empreendem aí um projeto de colonização do planeta, baseado na indústria

² O livro foi lançado originalmente em 1976, nos Estados Unidos. A edição referida é a inglesa, publicada em 1980.

madeira e na preparação das áreas abertas para o plantio de grãos. São pouco mais de 2,6 mil terráqueos, quase todos homens. A população athsheana é estimada por alto em 3 milhões de pessoas. Os terráqueos, diante da aparência dos athsheanos, tendem a não considerá-los humanos. Trata-se de uma relação dúbia, do ponto de vista dos terráqueos: a estatura diminuta dos athsheanos provoca, num primeiro momento, uma associação com seres infantis; o fato de serem cobertos de pelos pode evocar também algum sentimento de ternura. Mas o sentimento que se estabelece a seguir é o de pura estranheza. Os terráqueos não se furtam a matar, estuprar e escravizar os nativos — ainda que o façam contra o código de colonização instituído na Terra. Com o planeta a 27 anos de distância, os colonizadores não precisavam se preocupar com o jugo das autoridades terrestres.

Os terráqueos ocupam no livro a posição de “alienígenas”. Pois, note-se, esta palavra não denota uma diferença substantiva em relação à Terra como faz o termo “extraterrestre”, mas a posição daquele que é “estranho”, “estrangeiro” em relação a um dado local. Como o livro tem Athshe como centro, os terráqueos são os alienígenas que a invadem. Alienígena é uma palavra que se pode opor, etimologicamente, a *indígena*, este termo marcando a posição daquele que tem uma relação intrínseca, ou íntima, com o território que ocupa (Viveiros de Castro, 2017, p.3). O experimento de Le Guin estende o território em relação ao qual os athsheanos são indígenas para o planeta Athshe como um todo. Tal expansão é empreendida a partir das situações coloniais que se verificam, em menor escala, na Terra tal como a conhecemos. O encontro com o alienígena, neste sentido, se dá, na Terra, a cada vez que um encontro entre alteridades suficientemente diferentes se processa: em especial, os “brancos”, de um ponto de vista indígena, são os alienígenas por excelência.

Pois os terráqueos que invadem Athshe são, de maneira geral, caracterizados por Le Guin como portadores de uma mentalidade colonizadora brutal. Sem dúvida, há nuances: a autora insere o personagem do antropólogo, Lyubov, como um defensor dos nativos — atitude pela qual ele pagará com o descrédito de seus companheiros terráqueos. O ecólogo, Gosse, ocupa uma posição intermediária, consciente dos estragos que se vinham causando ao ecossistema local, mas confiante na possibilidade de modificação do espaço para os interesses terráqueos. Mas é o capitão Davidson, uma

das principais autoridades militares do programa de colonização, quem incorpora em toda a potência o pensamento colonizador. Davidson demonstra seu desprezo não apenas em relação aos athsheanos — que ele chama, pejorativamente, de creechies. Esse desprezo é conjugado a altas doses de misoginia e xenofobia em relação a outras etnias terráqueas; um desprezo em relação a toda e qualquer alteridade.

Le Guin reforça este aspecto colocando-nos com frequência em seu ponto de vista. Davidson é um dos personagens centrais do livro, sua perspectiva alternando-se com a de Lyubov e a de Selver, o protagonista athsheano. Trata-se de uma posição incômoda para a autora. Escrevendo no emblemático ano de 1968, sob efeito da indignação com a guerra do Vietnam, ela lembra de ter produzido o livro com mais facilidade e fluidez, mas com “menos prazer”. “Davidson, ainda que tenha alguma complexidade, é puro; ele é puramente mal — e eu não acredito conscientemente que pessoas puramente más existam. Mas meu inconsciente tem outra opinião. Ele olhou para o interior de si mesmo e produziu, a partir de si, o Capitão Davidson. Não o renego” (p. 8). O experimento de Le Guin envolve uma espécie de “purificação” do pressuposto colonizador, a partir da figura de Davidson.

O homem adulto euro-americano, heterossexual, de preferência alto e forte, de cabelos e olhos claros, é o ser que, no imaginário ocidental, mais se aproxima de Deus — se não é Deus ele próprio, já que foi criado à sua imagem e semelhança. Uma escala hierárquica se estende para além das bordas do humano: um evolucionismo reducionista que não se inicia nos primitivos, mas nos micróbios, e sobe até o Todo Poderoso. Deleuze e Guattari (1996) mostram como uma máquina abstrata de rostidade se configura a partir de determinados agenciamentos de poder que têm necessidade dela, uma máquina que, segundo um de seus aspectos, julga os rostos concretos segundo correlações binárias do tipo “sim-não”, assumindo um papel de detector de desvianças. O rosto é, propriamente, o rosto do Cristo, o Homem branco médio qualquer. Ele serve como padrão, de acordo com o qual as diferenças são declinadas: “Ah, não é nem um homem nem uma mulher, é um travesti: a relação binária se estabelece entre o ‘não’ de primeira categoria e um ‘sim’ de categoria seguinte que tanto pode marcar uma tolerância sob certas condições quanto indicar um inimigo que é necessário abater a qualquer preço” (p. 45). Desvios de gênero, desvios raciais, a máquina abstrata traça um

conjunto quadriculado que lhe permite reconhecer qualquer rosto e encontrar para ele um local apropriado.

Deleuze e Guattari atêm-se, nesta passagem, à questão do racismo, mas seria possível estender o quadriculado para além do humano: é um animal? não? vegetal? deve ser um fungo... Nos animais, o rosto é ainda facilmente reconhecido. Mas ele não é menos existente nas plantas e mesmo uma célula pode ser rostificada. Há uma política do rosto, como escrevem os autores, mas essa política envolve mais do que os rostos humanos. Pois toda a vida na Terra pode ser rostificada segundo a combinação das semióticas do significante e da subjetivação própria à máquina abstrata da rostidade. O padrão segue sendo o Homem branco, toda a vida é medida a partir dele: um ser é mais ou menos “inteligente”, mais ou menos “consciente”, segundo os desvios que se processam a partir do humano como o ser superior da “criação” — o Homem branco, superior entre os superiores. A categorização própria à máquina rostificadora pressupõe e se articula ao agenciamento colonial. A vida na Terra é inteiramente categorizada, tudo é incluído em domínios mais ou menos hierarquizados segundo os quais algo pode ou não ser escravizado ou bestializado, aniquilado ou preservado de acordo com os papéis que podem exercer a serviço do Homem.

A figura do ser extraterrestre produz um curto-circuito nessa máquina. Trata-se de uma figura, em princípio, sem rosto, como os extraterrestres de *2001 - Uma Odisseia no Espaço*, de Arthur C. Clarke, de *Contato*, de Carl Sagan, ou de *Solaris*, de Stanislaw Lem, para citar apenas alguns exemplos notórios. Mas mesmo quando um rosto começa a se delinear numa cabeça extraterrestre, tudo parece logo se reverter e a máquina se mostra incapaz de dar uma resposta binária que encaixe o novo rosto no conjunto quadriculado. Não é um homem, não é uma mulher, mas é inteligente. Não é uma máquina, mas processa dados. É talvez um molusco, mas é capaz de falar (ainda que não nos seja possível compreender o que diz)... O *mas* é sempre uma excessão aos conjuntos pré-estabelecidos. É o que Le Guin explora em *The Word*... Os athsheanos não são tomados como humanos do ponto de vista dos terráqueos. São meros animais de carga, um pouco mais úteis — podem servir o café da manhã, esfregar as costas de seus senhores, servir-lhes de objeto sexual. *Mas* eis que, fora do jugo colonial, eles falam, sentem e — principalmente, de um ponto de vista athsheano — sonham. O desencaixe

não impede que a máquina colonial situe os athsheanos como seres subjugáveis; talvez, contudo, seja justamente seu caráter de exceção, de resistência à classificação, que lhes confere uma vantagem de resistência, como veremos abaixo. Não é a única vez que um mecanismo desse tipo é utilizado na obra de Le Guin. Por exemplo, em *A mão esquerda da escuridão*, os gethenianos desafiam nossas categorias de gênero com sua ambissexualidade, ao ponto em que dificilmente conseguimos, durante a leitura, emprestar-lhes um rosto.

Os dois lados da moeda

Os athsheanos, a seu lado, tendiam a ver os terráqueos como humanos. Humanos, sem dúvida, de um tipo particular: ainda que sejam capazes de sonhar, eles o fazem “como crianças”, apenas durante o sono, e sem nenhum controle sobre o que se processa. Note-se que isso reverbera o pensamento cosmológico de diversos povos indígenas ao redor do mundo: no prefácio, a autora menciona o encontro com um psicólogo que lhe apontou a similaridade entre os athsheanos e o povo Senoi, da Malásia, que, tal como os extraterrestres de Le Guin, consideram o domínio do sonho como um complemento igualmente válido à vida desperta, exercendo um treinamento deliberado sobre a atividade de sonhar de modo a extrair daí toda sorte de coisas: solução para problemas interpessoais e conflitos interculturais, novos cantos, ferramentas, danças, ideias (Le Guin, 1980, p. 9). Ela surpreende-se com a coincidência entre sua construção fictícia e um povo que desconhecia. Deve-se notar, porém, que Le Guin, filha do antropólogo Alfred Kroeber, esteve desde criança exposta a narrativas indígenas, que seu pai lhe contava “tal como as ouvira de seus informantes, apenas traduzidas para um inglês bastante lento e impressionante” (Le Guin, 1992, p. 20). É certo, porém, que ela tampouco conhecia, no momento em que escreveu *The Word...*, as concepções Yanomami a respeito do sonho, que, tal como no caso dos Senoi, ressoam aquelas encontradas no mundo-floresta de Athshe. Como escreve o xamã-tradutor deste povo, Davi Kopenawa:

Os brancos nos tratam de ignorantes apenas porque somos gente diferente deles. Na verdade, é o pensamento deles que se mostra curto e obscuro. Não consegue se expandir e se elevar, porque eles querem ignorar a morte. [...] Ficam sempre bebendo cachaça e cerveja, que lhes esquentam e esfumaçam o peito. É por isso que suas palavras ficam tão ruins e emaranhadas. Nós não as mais queremos ouvir. Para

nós, a política é outra coisa. São as palavras de Omama e dos xapiri que ele nos deixou. São as palavras que escutamos no tempo dos sonhos e que preferimos, pois são nossas mesmo. Os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham consigo mesmos (Kopenawa & Albert, 2015)

Danowski e Viveiros de Castro comentam este trecho apontando para uma espécie de reversão empreendida no diagnóstico de Kopenawa: a “projeção narcisista do Ego sobre o mundo é algo a que os Modernos sempre recorreram para definir a característica antropológica dos povos animistas”. Agora, é um suposto animista quem aponta o contrário:

(...) somos nós, os Modernos, que, ao adentrarmos o espaço da exterioridade e da verdade — o sonho —, só conseguimos ver reflexos e simulacros obsessantes de nós mesmos, em lugar de nos abrirmos à inquietante estranheza do comércio com a infinidade de agências, ao mesmo tempo inteligíveis e radicalmente outras, que se encontram disseminadas pelo cosmos. Os Yanomami, ou a política do sonho contra o Estado: não o nosso ‘sonho’ de uma sociedade contra o Estado, mas o sonho tal como ele é sonhado em uma sociedade contra o Estado (Danowski & Viveiros de Castro, 2014, p. 100).

É no tempo do sonho que os athsheanos encontrarão os meios para resistir à invasão terráquea. A afirmação da realidade do tempo do sonho e seu caráter complementar ou dialético em relação ao tempo desperto é aquilo que ao mesmo tempo distingue os athsheanos dos terráqueos e permite a eles adaptar-se, por oposição, à nova presença. A cosmologia athsheana é inteiramente marcada pela duplicidade. São dois os tempos em que os athsheanos vivem (o sonho e a vigília), assim como, na vida social, há a política feminina da vigília e a cosmopolítica masculina do sonho. Cada comunidade fala uma língua feminina, cotidiana, variante de acordo com o local; o conjunto contrasta com a língua dos homens, que é a mesma em todo o planeta. Mas na língua dos homens, uma palavra — sempre composta por duas sílabas — possui com frequência dois significados, que atuam como dois lados de uma moeda: Athshe é a palavra para mundo e a palavra para floresta; a palavra para *sonho* é mesma que para *raiz*; *sha’ab* é a palavra para *deus* (“entidade numinosa”, “ser poderoso”) e a palavra para *tradutor*.

“A duplicidade é a lei de todo ser e de todo acontecimento”, escreve Tania Stolze Lima (1996, p. 35) ao descrever o perspectivismo do povo Yudjá, de língua Tupi,

habitante do Médio Xingu. “O sonho não é um espelho onde o caçador veria o seu futuro, mas uma linha paralela de tempo onde a alma do caçador se engaja em um acontecimento novo” (p. 40). Também aqui há uma relação entre o tempo do sonho e o tempo desperto que é, em larga medida, tal qual a encontrada entre os athsheanos. E há também uma forte presença da figura do *dois*, que Lima explora como tendo um *múltiplo*, ainda que este múltiplo seja diferente daquele que se opõe ao *um* no pensamento ocidental. Pierre Clastres já apontava que, na cosmologia guarani, o “Mal é o Um. O Bem não é o múltiplo, mas o *dois*, ao mesmo tempo o um e seu outro, o *dois* que designa verdadeiramente os seres completos” (2003, p. 191). A retomada da questão por Lima acrescenta a este *dois* uma multiplicidade característica, o múltiplo como um desdobramento da duplicidade própria a cada ser e a cada acontecimento; a noção de ponto de vista, no caso em questão, exige que qualquer relação entre dois termos deva levar em consideração a duplicidade dos termos separadamente (como um termo vê a si mesmo e como é visto pelo outro), mas é também a própria relação e mesmo o espaço-tempo que se duplicam e se multiplicam. Clastres, fazendo uma “leitura ‘política’ de uma constatação metafísica”, identifica com o Estado esse Um que o pensamento guarani associa ao Mal. Pois, na leitura de Clastres, não apenas os Guarani dos tempos do Descobrimento buscavam, em migrações de fundo religioso, sua Terra Sem Mal, terra do não-Um, como também, no mesmo movimento, recusavam a emergência de um poder separado — do Estado, portanto — abandonando chefias cada vez mais fortalecidas.

O espaço-tempo colonial

Poderíamos dizer que também Um é o rosto, com seu padrão, e unívoca é a temporalidade embutida na noção de progresso. “Pois este mundo”, pensa o capitão Davidson, “Novo Tahiti [como os terráqueos chamam Athshe], era literalmente feito para os homens. Limpo e esvaziado, as florestas cortadas para abrir campos de grãos, eliminadas a selvageria e ignorância primitivas, ele se tornaria um paraíso, um verdadeiro Eden” (Le Guin, 1980, p. 12). *Feito para os homens*. A formulação aponta para uma destinação dada ao espaço desde a sua criação. O progresso, noção cujo caráter enganoso “é hoje tão evidente quanto a nudez do imperador”, como escrevem Pignarre e Stengers (2007, p. 85), articula-se com a máquina de rostidade como dois

estratos componentes do agenciamento colonizador. Enquanto a rostidade organizava os habitantes do cosmos segundo categorias hierarquizadas, o foco do progresso está lançado sobre o espaço-tempo que estes seres habitam. A figura do progresso exerce, em primeiro lugar, forças de unificação paralelas sobre espaços e tempos: há, de início, um tempo linear mensurável e um espaço uniforme divisível. Em seguida, criam-se correspondências entre marcas temporais específicas e porções de espaço recortadas: cada local carrega consigo uma posição temporal escalonada, cada porção é mais ou menos “desenvolvida”, mais ou menos “selvagem”, mais ou menos “atrasada”. Na ponta, no ápice da escala temporal do progresso, encontra-se novamente o Homem branco: é segundo os parâmetros da sociedade urbana ocidental que todo outro espaço encontra seu próprio ponto na linha do tempo unificada. A máquina da rostidade alimenta com seu quadriculado esse escalonamento espaço-temporal: um rosto animal é um rosto “atrasado” na escala evolutiva em relação ao rosto humano, assim como um rosto indígena o é em relação a um rosto ocidental.

O agenciamento colonizador articula-se, por sua vez, com a máquina capitalista, que aparece como motor de aceleração desse espaço-tempo unitário. Seria inútil questionar se a máquina capitalista engloba e engendra o agenciamento colonizador ou se é o contrário que se passa. Basta dizer que, entre estes, um não vai sem o outro, como já mostrava Marx em sua discussão sobre acumulação primitiva, no tomo I de “O Capital”. Num certo sentido, é possível afirmar que o agenciamento rosto-progresso atua como braço semiótico em relação ao braço concreto do agenciamento material capitalista. A incorporação de um dado espaço pela máquina capitalista passa, assim, por uma elaboração simbólica que a reproduz como aceleração temporal. Esta aceleração funciona, no quadro do agenciamento colonizador, como justificativa inquestionável da expansão capitalista. Pois a dimensão temporal do progresso o situa para além da ação subjetiva: uma temporalidade linear uniforme é irreversível; o progresso é algo dado, tanto quanto o tempo, e existe objetivamente num plano alheio à ação humana.

De volta ao dois

Para surpresa dos terráqueos, os athsheanos se revoltam. A reação começa com Selver, principal interlocutor do antropólogo terráqueo, Lyubov. Selver prestara alguns

anos de serviços forçados na colônia, assim como sua esposa, morta tragicamente ao ser estuprada pelo capitão Davidson. Sua morte violenta havia produzido em Selver uma raiva incomum entre os athsheanos, direcionada a Davidson. Acessando o tempo dos sonhos, Selver descobre algo novo, traduzindo um aspecto da humanidade terráquea que é justamente o que faltava aos athsheanos para resistir à invasão: a violência e a morte provocada entre humanos. Selver é tradutor em mais de um sentido: traduz com Lyubov a língua athsheana para o inglês, e vice versa, construindo dicionários para os idiomas. Mas ele também traduz as perturbações traumáticas produzidas pelo encontro com os terráqueos do tempo dos sonhos para o tempo desperto. A palavra para tradutor, *sha'ab*, é a palavra para deus. Selver torna-se, assim, um deus-tradutor entre os athsheanos, uma espécie particularmente sombria de entidade numinosa, o deus que trouxe ao mundo desperto a guerra e a morte violenta, inaugurando o homicídio.

É, assim, o caráter duplo da ontologia athsheana que lhes permite resistir à invasão terráquea. Talvez não seja por completo acaso que um tal fator apareça em outras narrativas construídas em torno da mesma temática. Pois se *The Word...* fosse um mito, poderíamos situar a novela num grupo de transformações que incluiria, por exemplo, o filme *Avatar*, de James Cameron. A armadura da narrativa é a mesma: os terráqueos iniciam a colonização de um planeta-floresta, no qual encontram uma raça de humanos extraterrestres que vivem integrados ao ambiente local, enfrentando um conflito entre a descoberta antropológica da diferença e a ocupação colonial militar e capitalista (aqui, o interesse dos terráqueos está num minério raro aí encontrado). Também no filme de Cameron há destaque para a figura do *dois*: os *avatares* são duplicatas extraterrestres dos terráqueos, que permitem a eles experienciar a vida entre os nativos. Entre o livro de Ursula e *Avatar*, porém, há uma diferença crucial: de um ao outro, o lugar da duplicidade se desloca para o lado dos terráqueos. A duplicidade continua sendo, aqui, aquilo que possibilita a resistência, que dá ignição à revolta. Porém, esta duplicidade é atributo da tecnologia trazida com os humanos terráqueos, e permanece característica do polo terráqueo da narrativa. Interessante notar, como transformação correlativa, o deslocamento do papel do herói que, se no caso de *The Word...* é athsheano, no caso de *Avatar*, é um terráqueo.

É difícil que o romance de Le Guin não tenha servido de inspiração para *Avatar*. Mas podemos evocar ainda um segundo exemplo: um pequeno conto de Philip K. Dick chamado "Colony", publicado originalmente em 1953. Aqui também os terráqueos desembarcam num mundo florestado. O texto se passa antes do estabelecimento da colônia propriamente dita, quando estão para se concluir os estudos de viabilidade da empreitada. Uma característica do planeta chama atenção: ainda que esteja cheio de vida, não parece haver aí qualquer organismo que possa causar mal aos humanos. Nenhum vírus, nenhuma bactéria nociva. Poderia ser o paraíso. Mas eis que, um dia, quando se estava próximo de um parecer favorável para iniciar a colonização, algo estranho acontece. O biólogo que não conseguia identificar organismos prejudiciais aos humanos é atacado pelo seu próprio microscópio. Este é o primeiro de uma série de ataques aos terráqueos por duplos animados de seus próprios objetos. Descobre-se que o novo mundo abriga uma forma de vida com alta capacidade mimética, que ataca e se alimenta dos humanos disfarçando-se como duplicatas perfeitas de objetos cotidianos: uma luva, uma toalha, um carro... A solução encontrada pelo comando da missão é fazer um chamado de emergência, pedir socorro à nave mais próxima. Sem que se pudesse diferenciar qualquer objeto de seu duplo extraterrestre, tudo teria que ser abandonado, inclusive as roupas da tripulação. Dick enfatiza a reticência dos personagens em largarem mão de tudo o que possuem. A nave de socorro chega um pouco antes da hora marcada, e a tripulação aí se refugia, toda nua. Mas então Dick nos desloca para a sala de controle da nave de socorro. Ela aterrissa na hora marcada e não encontra humano algum no planeta.

Referências bibliográficas

CLASTRES, Pierre. *A Sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DANOWSKI, Déborah & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há Mundo por Vir? Ensaio sobre os Medos e os Fins*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2006.

HARAWAY, Donna. “The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others”. In: *The Haraway Reader*. Nova York e Londres: Routledge, 2004.

KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. *A Queda do Céu: Palavras de um Xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LE GUIN, Ursula. *The Word for World is Forest*. Londres: Granada, 1980.

LIMA, Tania Stolze. “O Dois e seu Múltiplo: Reflexões sobre o Perspectivismo em uma Cosmologia Tupi”. *Mana* vol. 2, nº2, Rio de Janeiro, 1996.

NODARI, Alexandre. “A Literatura como Antropologia Especulativa”. *Revista da Anpoll* nº38, p. 75-85. Florianópolis, 2015.

PIGNARRE, Philippe & STENGERS, Isabelle. *La sorcellerie capitaliste - Pratiques de désenvoûtement*. Paris: Éditions La Découverte, 2007.

STENGERS, Isabelle. “Science-fiction et Expérimentation”. Hottois, G. *Philosophie et Science Fiction*. *Annales de l'institut de philosophie de l'université de Bruxelles*, 2eme trimestre 2000.

STRATHERN, Marilyn. *O Gênero da Dádiva*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Os Involuntários da Pátria - elogio do subdesenvolvimento*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017.



O QUE SE CALA E O QUE SE ESCUTA: TRADUÇÃO ENTRE GENOCÍDIOS

Hugo Simões (UFPR)¹

Resumo: Tradução entre genocídios: um desdobramento das reflexões do “após Auschwitz” (Adorno, 1967) no Campo dos Estudos da Tradução. Como traduzir poesia após e *entre* genocídios? A partir das ideias de ausência, memória, silêncio e escuta, uma outra tradução de Paul Celan é aqui pensada para o português brasileiro. Uma tradução que reflita uma ausência constituinte da *nossa* literatura: a ausência dos povos ameríndios e da sua lembrança. A ausência do debate sobre o genocídio ameríndio em territórios brasileiros. Tradução entre genocídios, um mergulho no não-esquecimento da poética celaniana a fim de refletir nossos próprios esquecimentos.

Palavras-chave: Tradução; Genocídio; Poesia; Memória.

Recentemente, durante a FLIP 2017, Joselly Viana Baptista apresentou seu videopoema colaborativo “Nada está fora do lugar” (2017), em que figuram os seguintes versos: “NENHUM GESTO SEM PASSADO / NENHUM ROSTO SEM O OUTRO”. Junto às palavras haviam canções mbya-guarani, imagens, traduções, sons e vozes diversas. Paul Celan (1920-1970) escreveu em 1959, num manuscrito de uma conferência nunca realizada, mas que serviria de base para alguns textos posteriores, chamado “Sobre a obscuridade do poético” (*Von der Dunkelheit des Dichterischen*), a seguinte nota (2005, p. 131): *zu Erinnern im Gedicht – Erinnern als Abwesenheit* (fragmento 241.5); o que traduzo por: “para a lembrança no poema – lembrança como ausência”. Escrevo este texto entre os versos de Joselly e as notas fragmentárias de Celan, como um resultado ainda parcial de minha pesquisa tradutória de mestrado.

A *ausência* constituinte da poética celaniana em tradução é o tema central que pretende ligar algumas ideias neste pequeno ensaio: como traduzir o que se cala. Uma ausência que é memória, ou melhor, um *gesto*, o fazer poético, com passado. Como bem lembra Jeanne Marie Gagnebin (2009), a memória dos homens se constrói entre dois pólos: via transmissão oral, viva, e via escrita, que “desenha o vulto da ausência” (p. 11), que inscreve algo que já não está. Nesse vulto da ausência da escrita é possível (se) fazer lembrar, se tornar uma espécie de *narrador sucateiro* (*idem*, p. 54) que coleta os *restos* da história que pendem esquecidos à sombra dos grandes feitos e dos grandes nomes. É possível também ser um *tradutor sucateiro*, um tradutor atento

¹ Mestrando em Estudos Literários, com ênfase em tradução (UFPR). Membro do *species* – núcleo de antropologia especulativa. Contato: hsimoes.90@gmail.com.




ao que resta, a essa espécie de “lixo” da releitura gagnebiniana (2009, p. 73) do “Toda cultura após Auschwitz, inclusive a sua crítica urgente a ela, é lixo”, de Adorno (2009, p. 304). Nesse vulto da ausência em que é possível fazer lembrança, há possibilidade de se traduzir *em memória*, em (ou de?) atingir testemunho:

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de *testemunha* se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2009, p. 57)

Traduzir também como um agir sobre o presente a partir da *rememoração*, o *Eingedenken* benjaminiano traduzido e refletido por Gagnebin (2009, p.55). *Errinern*, *lembrança*, *rememoração*, um *schibboleth*², como diria Jacques Derrida (2005), que foi incrustado na língua alemã pulverizada de Celan. Certo “sotaque”, certa voz, que exige a *atenção* pedida pelo poeta em seu Meridiano (1961), como lembra Rosana Kohl Bines (2008), a marca que não se apaga do dizer performado, a *re-citação* que é exigida da poesia (SMITH, 1971, P. 273). Traduzir para não esquecer o genocídio.

Pela memória se cria um refúgio na língua. O poeta e tradutor Paul Celan, que como muitos de seu tempo sombrio e de nossos tempos igualmente tristes, foi refugiado. Teve uma mãe que foi refugiada, menosprezada e depois morta. O que resta a alguém depois de tamanha catástrofe? O que *resta* após o horror? Quando perguntada sobre o que restava da Alemanha em uma entrevista, Hannah Arendt respondeu: a língua. Seu inglês marcado é o resto, uma espécie de “testemunho sem metáforas”, como Tamara Kamenszain classificará a poesia argentina recente (2015, p. 126). Um testemunho pelo resto que se mostra na língua, um *resto* como o pensado por Giorgio Agamben (2008) em “O que resta de Auschwitz?”, um resto que

² *Schibboleth*, é pensado neste texto dentro da perspectiva de Jacques Derrida (2005): uma palavra-passe, uma *data* irrepetível que se repete anualmente, fechada em si mas criadora de um acesso. *Schibboleth* como palavra-passe, seguindo a tradição hebraica que conta de certa vez em que a pronúncia de *shi* (sílabas iniciais da palavra) distinguiu gileaditas (que pronunciavam *shi*) e efraimitas (que pronunciavam *si*). No confronto entre essas tribos semíticas, a identificação pela pronúncia foi decisiva para o assassinato de efraimitas, que não conseguiam pronunciar *shi*, embora soubessem qual era a pronúncia esperada da palavra-passe. *Schibboleth* seria, assim, ao mesmo tempo, uma palavra-marca de pertencimento e de segregação, características também do que é tradução.



constituiria uma espécie de *língua de testemunho*, que, se pode ser identificada nos poemas de Paul Celan, está envolvida em obscuridade. O *resto*, essa *língua de testemunho*, como *poesia*, como dirá Agamben:

Ao entrevistador que lhe perguntava “o que resta, para a senhora, da Alemanha em que nasceu e cresceu?”, Hannah Arendt respondeu: “resta a língua”. Mas o que é uma língua como resto, uma língua que sobrevive ao mundo do qual era expressão? E o que nos resta quando nos resta apenas a língua? Uma língua que parece não ter mais nada a dizer e que, todavia, obstinadamente resta e resiste, e da qual não podemos nos separar? Gostaria de responder: é a poesia. O que é, com efeito, a poesia senão o que resta da língua depois que desta desativaram uma a uma as normais funções comunicativas e informativas? (2017)

O obscuro do poético dramatizaria em Celan, segundo Mauricio Cardozo (2012, p. 104), “o enigma da existência” e “o enigma da coexistência”; ainda em outro fragmento de *Von der Dunkelheit des Dichterischen* (“Sobre a obscuridade do poético”, fragmento 242.2; 2005, p. 132) lemos que, para o poeta, o poema quer ser entendido e demanda compreensão. Demanda, eu diria, escutar e atentar-se também ao silêncio construído pelas línguas forjadas nas ruínas, as línguas que se perderam e se encontraram nos limites do extermínio. Nessa escuta, busco não apenas traços de um testemunho, mas a própria língua como testemunho, ao mesmo tempo em que é *schibboleth*, uma palavra-passe, uma possibilidade de acesso a uma memória compartilhada.


Paul Celan escrevera certa vez a Hans Bender: *Gedichte, lieber Hans, das sind auch Geschenke – Geschenke an die Aufmerksamen. Schicksal mitführende Geschenke* (1986, 177-178). O que traduzo como: “Poemas, caro Hans, são também presentes – presentes aos atentos. Presentes fado-co-condutores”. *Geschenke* (“presentes”) como dádivas; *Schicksal*, destino; já *mitführende* é uma forma participial do verbo separável *mit/führen* (“carregar”, numa tradução possível, convencionalmente chamada de “literal”), que é composto pela preposição *mit* (“com”) e pelo verbo *führen* (“conduzir”, “direcionar”, de mesma raiz etimológica de *Führer*). Sendo algo escrito por Paul Celan, não é possível ignorar esse “com” ao lado de uma palavra que tanto lembra o genocida de seu povo. A poesia como presente aos atentos seria portanto uma espécie de *compartilhamento* de um destino trágico que une poeta e leitor. Mas é necessário estar atento para fazer parte desse elo, é



necessário ouvir a dor incrustada na língua. Assim, torna-se testemunha, torna-se atento, torna-se capaz de ouvir e de dizer.

Não é rara a inserção da poética celaniana numa espécie de literatura de testemunho, o que procuro analisar e traduzir em minha pesquisa, todavia, é a construção, por parte de Celan em relação com a *Shoá* e seus restos, de uma *língua de testemunho*, uma possível camada profunda da “lembrança como ausência”, reminiscências e remanescências de um genocídio. Lembrança em poesia como performance de uma ausência. O sotaque, a voz, como “testemunho sem metáforas”, como resto que se manifesta pelo corpo refugiado, como resto que se refugia na língua e que faz da língua, refúgio. Um *sotaque*, um *dizer*, que demanda ser escutado. Para Primo Levi (1978; *apud* BAVESI, 2012, p. 51) haveria uma “arte de ouvir” própria nos anos que se seguiram à Guerra. Ninguém aguentava ouvir os relatos vindos dos campos e a arte de *prestar ouvido*, de *prestar atenção* ao sobrevivente passou a se tornar a atitude mais cara ao regresso, pois era a mais difícil de ser concretizada. Levi por isso escolheu uma literatura que entendia como *clara*, opondo-se a autores como Celan, de quem foi crítico pela obscuridade. Entretanto, a obscuridade não é hermetismo, ela parte da mesma necessidade identificada por Levi: a “arte de ouvir”.

Se se presta atenção, ouve-se a *língua de testemunho*. In-gramaticável, arruinada de nascença, língua de restos, mas antes de tudo *outra*. Não é simplesmente alemão em Celan, há uma Babel de memórias em fragmentos, de dores e luto. Anna Bavesi, especialista em Primo Levi, não descartará a ideia de uma língua de testemunho, porém a sua improvável existência poderia ser resumida em uma citação que resgata de Kertész (2012, p. 31): “essa língua não teria de ser tão terrível e enlutada que, no final exterminaria os que a falassem?” Bem, talvez os falantes dessas línguas obscuras que se forjaram no horror tenham sido mesmo todos exterminados. Por outro lado, não seria possível imaginar que essas línguas de testemunho sejam reflexo da própria sobrevivência, assim como o sotaque e o refúgio? Penso que sim. Acredito, portanto, que é possível investigar as reminiscências e remanescências dos *outros* que permanecem nas línguas ditas oficiais: os restos de quem se pretendia esquecer e que seriam não fosse a persistência da atenção, da *Aufmerksamkeit*, e da rememoração, da *Eingedenken*.



Assim, para a minha tradução ao português de poemas de Celan investigo a possibilidade de se fazer perceber as sombras do genocídio ameríndio dentro do português brasileiro, do mesmo modo que as sombras da *Shoá* (lexicais, semânticas etc) se fazem perceber a quem se atenta ao poema que *resta* e ao *resto* do poema. A nossa língua, afinal, ainda é refúgio de muita gente que sequer é reconhecida no *campo de situação* NÓS brasileiro. Vive-se na América um genocídio, ou etnocídio, que se perpetua há séculos em prol de civilidade, pela civilização; e que também produziu *restos*, por mais obscuros que nos sejam. A partir de três exemplos de tradução em andamento de poemas de Celan, retiradas de um *corpus* maior com que trabalho em minha pesquisa de mestrado, proponho uma discussão sobre o que chamo *tradução entre genocídios* (judeu e ameríndio), ou melhor, *tradução do que se cala*. Levando-se em conta tanto o silêncio do poema, quanto o sotaque e o possível *schibboleth*, tenho a intenção de analisar se os procedimentos adotados por Paul Celan permitem falar no que chamo de *língua de testemunho* – uma espécie de possibilidade de vida dentro da língua assassina, dominadora – assim como investigo um outro modo possível de se traduzir essa outra língua inerente à língua dominante, padrão, como uma *rememoração* dos rastros de esquecimentos (de um passado e presente genocida) que não cessam de se originar – a não ser que se faça lembrar a ausência e a presença do que se cala.

Nesse curto texto não será possível uma análise meticulosa dos poemas de Paul Celan, nem de tudo que está em jogo nas traduções propostas, bem como de suas faltas e falhas. Friso novamente que ainda é um trabalho em progresso, sendo assim, os procedimentos ainda estão sendo testados, contendo faltas – por exemplo, uma ausência de modificação sintática que desloque mais fortemente o português. Ainda assim, pretendo demonstrar com três exemplos possíveis caminhos para se pensar numa tradução entre memórias, entre genocídios. Como primeiro exemplo, trago o poema KLEIDE DIE WORTHOHLEN AUS, do livro *Fadensonnen* (1968). Heike Kristina Behl tem uma famosa análise deste poema partindo da mística judaica. Segundo Behl (1995), o poema todo se centraria na ideia de *coração*, da palavra hebraica *lev* (לב), que carrega múltiplos significados no misticismo judeu. *Lev* é formada por duas letras, ל, *lamed* (que representa “estudo, aprendizado”) e ב, *beit* (que representa “casa, interior”), juntas em *Lev*, representam o *estudo do significado interior*. *Lev* é também, a partir da guemátria cabalística, a soma 32, um número



místico, eis que haveriam 32 caminhos do conhecimento, 32 formas de se ler a Torá. O poema contém 32 palavras e imagens de um coração. É um apelo à atenção, ao estudo do significado interior, íntimo. Para a tradução pensei na ideia de *schibboleth* desenvolvida por Derrida. *Schibboleth* como palavra-passe, como algo que através da pronúncia revela diferentes significados. No caso, o *schibboleth* reside na palavra *ocas*, que tem dupla leitura (“óca”/”ôca”) e traz dupla interpretação ao poema. Dentro da língua uma outra língua. Um testemunho de existência. Assim como as palavras *jaguar* e *sertões*, que criam uma outra possibilidade de leitura. Em minha tradução há agora 32 palavras, graças à sugestão de Roberto Zular durante a leitura deste poema no Congresso da ABRALIC de retirar o artigo “as” que existia antes de “ocas-palavras”. Assim, mística judaica, hebraicização, convive com reminiscência ameríndia, numa dupla rememoração.

KLEIDE DIE WORTHÖHLEN AUS
mit Pantherhäuten,

erweitere sie, fellhin und fellher,
sinnhin und sinnher,

gib ihnen Vorhöfe, Kammern, Klappen
und Wildnisse, parietal,

und lausch ihrem zweiten
und jeweils zweiten und zweiten
Ton.

REVESTE OCAS-PALAVRAS
com peles de jaguar,

alarga-as, pelo-trás e pelo-frente
senso-trás e senso-frente,

dá-lhes átrios, ventrículos, válvulas
e sertões, parietais,

e escuta seu segundo
e cada segundo e segundo
som.

Como segundo exemplo trago uma tradução feita de modo *menos discreta*, que não se centra na ideia de *schibboleth*, de um poema que intencionalmente nunca foi publicado por Paul Celan, WOLFSBOHNE, apesar de ter sido editado pelo poeta por anos. Talvez por ser muito explícita a questão da perda da mãe no campo de concentração e da grande ferida deixada pela Shoá, como debate Mariana Camilo de Oliveira (2010). O poema se centra na figura materna, em Fritzi Antchel, morta com um tiro na nuca após o esgotamento total pelo trabalho forçado, tematizando algo que percorre toda a poesia de Celan, uma vez que a perda da mãe se mistura com a perda da antiga casa (toda a região de Czernowitz de onde a família Antschel ficou em ruínas após a Segunda Guerra Mundial, sendo que toda a tradição judia centenária que existia na região desapareceu), das tradições, da *vida judia*. O que trago aqui é uma



versão ainda bastante prévia, uma espécie de estudo, com a finalidade de demonstrar outro procedimento tradutório possível. Como o poema é bastante longo, optei por um recorte dos primeiros versos:

Wolfsbohne

[...]

Leg den Riegel vor: Es
sind Rosen im Haus.
Es sind
sieben Rosen im Haus.
Es ist
der Siebenleuchter im Haus.
Unser
Kind
weiß es und schläft.

(Weit, in Michailowka, in
der Ukraine, wo
sie mir Vater und Mutter erschlugen: was
blühte dort, was
blüht dort? Welche
Blume, Mutter,
tat dir dort weh
mit ihrem Namen?
Mutter, dir,
die du *Wolfsbohne* sagtest, nicht:
Lupine.

Gestern
kam einer von ihnen und
tötete dich
zum andern Mal in
meinem Gedicht.

Mutter.
Mutter, wessen
Hand hab ich gedrückt,
da ich mit deinen
Worten ging nach
Deutschland?

Tremonceiro

[...]

Cobre com palha a porta: tem
rosas na maloca.
Tem
sete rosas na maloca.
Tem
sete chamas na maloca.
Nosso
guri
sabe e dorme.

(Longe, em Michailowka, no
Novo Mundo, onde
eles me mataram pai e mãe: que
floria ali, que
floresce ali? Que
flor, mãesynha,
te fazia dor
com seu nome?
Mãesynha, em você,
Que falava *Tremonceiro*, não:
Lupinus.

Ontem
veio um deles e
te matou
uma outra vez no
meu poema.

Mãesynha.
Mãesynha, que
mão eu apertei
quando com tuas
palavras fui para
América?

Minhas escolhas aqui, como disse, foram feitas não só a partir de *schibboleth*, mas também da explicitação de algo, alterando geografias e tirando o poema de certa esfera pessoal. Mãesynha, com o *sy* que designa *mãe* em tupi encravado em si, torna o mãe algo também simbólico. Por outro lado, símbolos da mística judaica, como as rosas e o *menorah*, deslocam-se para dentro de uma maloca. Algumas geografias são



transformadas, mas mantenho, por ora, a Michailowka em que a mãe de Celan foi refugiada. A ideia não é o apagamento, mas o contato entre dois restos, por isso uma equívocidade entre lugares de fuga e dor. *Guri, maloca, piá, sy*, ou mesmo o *n* do “Tremoneiro” são marcas que invocam e deslocam a sinonímia, que fazem escutar um outro que permanece soterrado em nossa língua. Tremoceiro, a planta, se torna outra coisa com o *n*, numa ideia de fazer ressoar o *Wolfsbohne*, em que o *Wolf* (“lobo”) faz referência aos nazistas: assim também *onceiro* faz referência a quem mata a onça, animal comumente associado a povos indígenas na literatura e no imaginário coletivo brasileiro.

Por fim, um último exemplo, mais sutil e talvez mais carregado de restos que os anteriores, é a tradução do poema WIE DU, que faz parte do livro *Lichtzwang*, de 1967. Celan escreveu em carta a sua esposa que os versos lhe ocorreram num sonho, algo atípico ao poeta (CELAN, 2012, 809). O poema foi escrito quando Paul Celan passava por Londres, por conta da morte de uma tia. A minha tradução de WIE DU talvez seja a que mais se aproxima do que venho pesquisando no campo dos Estudos da Tradução. É uma possibilidade de se *prestar ouvir*, de se *prestar a ouvir*, dentro da tradução. Também uma possibilidade de se imaginar um fazer tradutório em outras margens, com outras dores, com outras memórias a serem ativadas. Um traduzir, enfim, que não se abstenha de *rememorar*. Há rastros em nossas bocas. Bocas de testemunho, como diria Kamenszain (2007). Bocas de involuntários da pátria, como diria Viveiros de Castro (2016). Bocas, peles, traços, rastros do que resta em nós se nos permitimos a “arte de ouvir”:

WIE DU dich ausstirbst in mir:

COMO VOCÊ se extingue em mim:

noch im letzten

ainda no último

zerschlissenen

nó surrado

Knoten Atems

de alento

steckst Du mit einem


se fixa com um

Splitter

teko de

Leben.

vida.



Teko (variação: *reko*, *gueko*): modo de ser; o modo de vida Guarani, conforme Joselly Vianna Baptista (2011, p 59).

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta?* Tradução de Vinícius N. Honesko. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2017/06/o-que-resta-giorgio-agamben.html>

_____. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.

BAPTISTA, Joselly Vianna. *Nada está fora do lugar*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OTugKZpYGHI>

_____. *Roça Barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BAVESI, Anna. *A língua que salva: Babel e literatura em Primo Levi*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.

BEHL, Heike Kristina. References to Hebrew in Paul Celan's "Kleide die Worthöhlen aus". *Monatshefte*, vol. 87, n.º. 2 (Summer, 1995), pp. 170-186.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. *A Obscuridade do Poético em Paul Celan*. São Paulo: Pandaemonium, v. 15, n. 19, Jul./2012, p. 82-108. Disponível em: <www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum>.

CELAN, Paul. *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlass*. Frankfurt: Suhrkamp, 2005.

_____. *Die Gedichte: Kommentierte Gesamtausgabe*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Shibboleth pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 1986.

_____. *Sovereignties in Question: The poetics of Paul Celan*. New York: Fordham University Press, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

KAMENSZAIN, Tamara. *Fala, poesia*. Rio de Janeiro: Azougue: Circuito, 2015.

KAMENSZAIN, Tamara. *La boca del testimonio: lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007.

KOHL BINES, Rosana. *Para ouvir Celan*. Poesia sempre, Rio de Janeiro, n. 28, p.234, Ano 13/2008.

NODARI, Alexandre André. Quase-evento: esboço de uma ontologia da experiência literária. 2016. Texto apresentado no Seminário Performar a literatura. Pesquisas para uma redefinição do literário, ainda não publicado. Disponível em: <https://www.academia.edu/30272108/Quase-evento_esbo%C3%A7o_de_uma_ontologia_da_experi%C3%Aancia_liter%C3%A1ria>

OLIVEIRA, Mariana Camilo de. *A dor dorme com as palavras*”. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

SMITH, Barbara. *Poetry as Fiction*. In: *New literary history*, vol. 2, n. 2, p. 259-281.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Os involuntários da pátria*. Coleção Pandemia. São Paulo: n-1, 2016.



LITERATURA E CINEMA EM HERBERTO HELDER E RUY DUARTE DE CARVALHO

Julia Almeida Alquéres¹


Resumo: A partir de textos presentes nos livros *Photomaton & Vox* e *Hábito da terra*, de Herberto Helder e Ruy Duarte de Carvalho, respectivamente, analisamos textos metapoéticos, que refletem sobre imagens ao mesmo tempo em que as criam, em uma literatura que se quer cinematográfica. A proliferação de imagens se dá de forma diferente nos dois livros, é mais agressiva em Helder e mais delicada em Carvalho.

Palavras-chave: Herberto Helder; Ruy Duarte de Carvalho; textos poéticos; imagem; cinema

(é uma dedicatória)

Se alargas os braços desencadeia-se uma estrela de mão
a mão transparente, e atrás,
nas embocaduras da noite,
o mundo completo treme como uma árvore
luzindo
com a respiração. E ofereces,
das unhas à garganta
talhada, a deslumbrante queimadura do sono.
– Em teu próprio torvelinho se afundam
as coisas. Porque és um vergão raiando entre
esses braços
que irrompem da minha morte se durmo, da loucura
se a veia
violenta que me atravessa a cabeça se torna
ígneia como
um rio abrupto num mapa. Quando as salas
negras fotográficas
imprimem a sensível trama das estações
com as paisagens por cima. E
jorras
desde as costas dos espelhos, seu coração
arrancado pelos dedos todos de que se escreve
o movimento inteiro.
Nunca digas o meu nome se esse nome
não for o do medo. Ou se rapidamente o lume se não repartir
nas formas
lavradas como chamas à tua volta. Os animais
que essa labareda ilumina
na boca. Desde a obscuridade
de tudo que tudo
é inocente. Nunca se pode ver a noite toda de súbito.
E da frente aos quadris em tuas linhas, és
cega, fechada.
A minha força é a desordem. Reluzes
na têmpera enxuta – queima-te.

¹ Graduada em Jornalismo (Cáspér Líbero), mestranda em Teoria Literária e Literatura Comparada




O ouro desloca a tua cara. Um nervo
atravessa as frementes, delicadas massas
das imagens:
como uma ferida límpida desde a nascença pela carne
fora. És alta em mim por essa
cicatriz que se abre ao dormir e quando
se acorda fica aberta.

– Esta

espécie de crime que é escrever uma frase que seja
uma pessoa magnificada.
Uma frase cosida ao fôlego, ou um relâmpago
estancado
nos espelhos. E às vezes é uma raiz engolfada, e quando toca
a fundura das paisagens, as constelações mudam
no chão. A truculência
que se traça como uma frase na pessoa, uma queimadura
branca. Porque ela mostra as devastações
magnéticas
da matéria. Na frase vejo os fulcros da pessoa.
Por furos acerbos as estações que se escoam
e a inquebrantável
paisagem que as persegue por dentro. A frase
que é uma pálpebra
viva
como roupa fechada sobre a radiação das veias.
Que é uma cara, uma cratera.
Ou o hausto animal das unhas à testa
onde
fulguram os cornos em coroa.
E esta massa ofegante é queimada por um
suspiro, um alimento brutal.
O teu rosto cerca-me, a minha
morte cerca o teu rosto como uma clareira
pulsando
na luz cortada. A pessoa
que é uma frase: astro
rude cruamente encordado entre as omoplatas.
Como se um nervo cosesse todas as partes pungentes e selvagens
da carne. Como
se a tua frase fosse um buraco brilhando até aos pulmões,
com o sangue e a língua
na minha garganta. A beleza que te trabalha
deixa-te
árdua e intacta
no mundo, entre esse sangue estrangulado na minha memória².
(HELDER, 2013, p. 7)

² Ao longo do texto, trechos deste poema são citados em itálico.




Um mar de imagens, que ondulam e chocam-se com o ato de escrever, com o escritor, com a linguagem, com o leitor, com a vida, com os corpos, com o mundo. A embocadura da noite parece estar pronta para comer. Se vai ingerir o mundo, que *treme completo como árvore/ luzindo/ com a respiração*, ou se este mundo na verdade compõe a embocadura, não se sabe. Seja como for, o que uma segunda pessoa oferece – “tu” – não é nada menos luminoso. Quem seria ela? A linguagem? O(a) leitor(a)? Não precisamos limitar as sensações do texto.

Aliás, é melhor usar apenas a palavra texto, no máximo textos poéticos, e não dividi-los em categorias – prosa e poesia –, porque para Herberto Helder a prosa não existe “a menos que se refiram os escritos, em prosa ou verso, que pretendem ensinar. Não há nada a ensinar embora haja tudo a aprender” (HELDER, 1990, p. 30). O livro *Photomaton & Vox* – publicado pela primeira vez em 1979 –, que abre com o texto acima, parece nos fazer perceber justamente isso: há tudo a aprender. Trata-se de um conjunto de textos híbridos, que passam pelo poema, ensaio e fragmento narrativo, refletindo sobre o ato da escrita constantemente e, muitas vezes, evocando o cinema para isso. A reflexão sobre imagens é acompanhada pela criação de imagens em pelo menos seis textos, que estão dispostos em versos no livro.

Nestes seis textos, a presença de elementos do que chamamos – nós, ocidentais – de natureza é forte. Parece não haver muita separação entre cultura e natureza, Helder atropela mais esta barreira criada por nós, ocidentais, que categorizarmos tudo na tentativa de objetivar para entender as coisas. No texto acima, a segunda pessoa avança rapidamente em espiral absorvendo tudo, ela é um vergão que raia entre os braços que, alargados no início do poema, fazem o corpo virar estrela. Braços estes que irrompem violentamente do corpo do escritor, que parece abocanhar, juntamente com esta segunda pessoa, o que a boca da noite estava prestes a.

Para que possa ser possível escrever o movimento da massa de imagens que é o mundo, o escritor arranca o coração do “tu” que, por sua vez, não pode dizer o nome de quem escreve. O nome do escritor deve ficar em chamas, lançando luz na boca dos animais, para que se possa ver a boca, a entrada da selvageria. E, mais uma vez, aberturas.

Tudo começa com a boca da noite, passa pela boca dos animais e chega no buraco que brilha até os pulmões, que é a própria frase. É como se para escrever fosse preciso




perceber que está tudo vivo, tudo com boca. Fica complicado, neste sentido, estabelecer categorias de sujeito e objeto. Nesta escrita, é necessário comer mas também ser comido – o escritor come, mas também é comido –, e o leitor também vive essa experiência quando lê.

Helder escreve, nesse texto de abertura, que a força do escritor é a desordem; desordena, inclusive, a segunda pessoa, que reluz na dureza e na secura do metal, e deve se queimar. Enquanto queima, o metal – ouro – *desloca a tua cara*. O que Helder faz com a segunda pessoa é o que o leitor sofre quando lê o texto: desfiguração. As massas das imagens sofrem a ação do escritor, um nervo as atravessa. Escrever é expor este nervo, que é uma espécie de ferida, esgarçamento do corpo do escritor, uma abertura sangrenta. É um ato criminoso, nos diz Herberto Helder, porque da ferida vem a frase, que é *uma pessoa magnificada*. Ele se mata e renasce no poema. Luis Maffei fala de uma alquimia poética presente nos textos de Helder, de onde nasce um homem novo, a pessoa magnificada é “uma pessoa que ‘sobrevive à experiência do raio’” (MAFFEI, 2016, p. 106) .

A frase tem alma e luz. É *um relâmpago/ estancado/ nos espelhos*. Por meio de uma simbiose caótica, organiza-se o fluxo de imagens de Helder. São textos que transfiguram as memórias, a biografia deste homem, que nasceu no Funchal, na Ilha de Madeira, em 1930, fez Direito e Letras em Coimbra, mas não terminou nenhum dos cursos. Viajou bastante, principalmente pela Europa, e exerceu profissões muito variadas, como cortador de legumes em casa de sopa, ajudante em uma cervejaria e jornalista. Começou a escrever e publicar nos anos 50 e sempre foi avesso à cena pública, preferindo o isolamento. Mas façamos destas informações apenas um “segredo convite”, pois como diz Helder:

“A história, a cultura, a experiência, a biografia fornecem graus menores de sentido, desordens pequenas de símbolos, um segredo convite sob o desalinhamento para a completa representação expressiva das coisas, uma metáfora da totalidade e unidade formais do mundo. A realidade é um repto. A poesia é um raptó. De uma para outra queimam-se os dedos, e como é de fogo que aqui se trata, tudo se ilumina”. (HELDER, 2013, p. 20)

Pensar a realidade como um repto, transfigurá-la criando textos que refletem sobre o ato da escrita ao mesmo tempo em que criam um fluxo de imagens vivas – espécie de



cinema – é algo marcante também em Ruy Duarte de Carvalho. Nascido em Santarém, Portugal, passou a infância em Moçâmedes, hoje Namibe, depois voltou para Santarém, onde atuou nos ramos da cafeicultura e da pecuária. Mais tarde, estudou Cinema em Londres e foi trabalhar como realizador na Televisão Popular de Angola. Esta pequena biografia importa porque as áreas em que atuou tiveram grande influência umas sobre as outras. Segundo Ruy Duarte de Carvalho (2008), foi a poesia que o fez passar pelo cinema, que por sua vez o levou à Antropologia, num percurso que estendeu a sua relação com Angola.

Seu livro *Hábito da terra*, publicado pela primeira vez em 1988, reúne textos em prosa e verso que, escritos a partir do contato do escritor com povos pastoris Nyaneka³ e Kwanyama⁴, do sul de Angola, muitas vezes partem de provérbios e citações destes grupos. Alguns textos também dialogam com desenhos presentes em um livro publicado em 1979, *Sinais Misteriosos... Já se vê...*, que traz um conjunto de imagens e textos criados a partir do contato com escritor com os Mumuila⁵. Em *Hábito da terra*, há duas referências a uma imagem presente neste livro anterior, que mostra o perfil de um rosto feminino de olhos fechados ou semicerrados, com sinais pelo rosto, e a seguinte legenda: “só posso acrescentar-lhe a cabeleira” (CARVALHO, 2005, p. 138). Reproduzo o segundo texto, que não só faz referência à imagem como também parte de uma citação nyaneka para ser elaborado.

Tyivida p’okuvinda
Watankhama epenge

Trabalha a cabeleira
e assim fica descomposta


NYANEKA

e as polpas dos dedos são pupilas tácteis que afloram o corpo para beber-lhe o cheiro nas dobras fundas que o suor rescende. O gesto envolve as epidermes nuas, ciosas do unto, do grito do brilho, do golpe do riso, da asa do tacto, da aragem do olhar. O corpo assenta numa entrega altiva e os cílios descem para inverter costumes, colada a frente às regiões secretas, o abandono entre o terreno e a carne. E se os cabelos são da pele o oposto, e a tornam grata ao tacto, se a precedem, a pele é uma lagoa de águas mornas que valoriza a agreste

³ Os Nyanekas são compostos por vários subgrupos. Aqui, trata-se especificamente do grupo étnico Muila, que vive em Jau, cidade da província de Huíla, que faz fronteira com a Namíbia.

⁴ Kwanyama é um dos grupos do povo Ovambo. No sul da Angola, vivem na província de Cumeme, que faz fronteira com a Namíbia.

⁵ Mumuila é o modo de designar pessoas do grupo étnico Muila.



margem crespa. Duas mulheres confluem uma noutra, prolongam a tarefa enquanto podem, sagram na carne, ousadamente e acesas, a vastidão da natureza alerta, a glória dada às epidermes nuas, apenas porque o são, nuas e vivas, anteriores à lei do seu sinal. Surge a palavra, então, que é lisa e em carne viva, acidulada, desdobrada em lábios, vermelhidão de ardor e de apetites, intumescência glandular e amarga. E os dedos são pupilas de alegria À REVELIA DA INTENÇÃO DO OFÍCIO⁶. (CARVALHO, 2005, p. 245)


Carvalho começa problematizando o olhar: as pupilas estão nas polpas dos dedos, são táteis e, com elas, o escritor controla a quantidade de luz (como é próprio deste orifício), dando vida ao corpo da mulher, bebendo-lhe o cheiro. O olhar, que aqui está nos dedos, solta um vento leve, desejado pela imagem, que parece querer ser escrita, pois está **ciosa**, entre outras coisas, **da asa do tacto, da aragem do olhar**. A confusão dos sentidos estende-se para as próprias imagens criadas: **os cílios descem para inverter costumes**, por exemplo.

A pele, **lagoa de águas mornas**, valoriza os cabelos, que são o seu oposto e não parecem tão gratos ao tato. A palavra cabeleira pode ser lida também como “nebulosidade que circunda o núcleo dos cometas”⁷. Por isso, é intocável. Imersos nesta nebulosidade, estão a mulher e o escritor. Ao buscar tateá-la, abre as pupilas dos dedos, criando uma outra mulher, e o que se dá no texto é uma espécie de união nebulosa de duas mulheres: a que estava lá e a que o escritor remodelou – em um processo em que há sangue e luz para se chegar à palavra, ao texto, esta **carne viva**. Aqui, como em Helder, temos uma simbiose entre o homem e os elementos da natureza, e a escrita parece uma necessidade frente a uma realidade provocativa, que pulsa.

Por meio de imagens que “mais contraem do que relaxam” (CHAVES, 1995, p. 199), Ruy Duarte de Carvalho tateia a luz em meio à nebulosidade. Se para ele dedos são pupilas, para Helder a frase é uma pálpebra viva. Dentro dela há uma abertura, para a qual podemos olhar, e que também nos olha. O ato de escrever e a própria escrita trazem imagens sangrentas em ambos os escritores. Mas, em Carvalho, tudo conflui para, de algum modo, estancar o sangue; o fluxo de imagens tende a ser conciso e delicado, ainda que nebuloso. Já em Helder, nada estanca e o ritmo pende ao desespero.

⁶ Ao longo do texto, há trechos citados em negrito.

⁷ Termo consultado no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Link para acesso: <https://www.priberam.pt/dlpo/cabeleira>.




É que ele estraçalha até a carne viva: *Como se um nervo cosesse todas as partes pungentes e selvagens da carne.*

Guardadas as diferenças, o fluxo de imagens criado por ambos os escritores se aproxima do regime de imagens descrito por Deleuze (2013) para caracterizar o cinema moderno. O filósofo distingue a imagem-movimento, associada ao cinema clássico, da imagem-tempo, associada ao cinema moderno. No cinema que nasce na modernidade, a “imagem-ação” passa a dar lugar à “imagem mental”, em que a percepção não mais se prolonga em ação, como no sistema imagético anterior, mas em pensamento. Desmorona a crença de que uma ação global abre espaço para uma ação que é capaz de modificá-la; percebe-se os clichês e as ilusões que envolvem a imagem-movimento. Os clichês, para Deleuze, encobriam algo na imagem. O novo regime, por sua vez, busca uma relação mais direta com o real, descobre o poder da imagem ótico-sonora pura de relevar o que não se vê, e assim o cinema de ação é substituído por um cinema de vidência.

Trata-se, em literatura, de transformar dedos em pupilas, frases em pálpebras. Trata-se de não confiar neste sistema sensório-motor, na capacidade do homem de iluminar o mundo com a razão. Mas não se trata de afirmar uma impossibilidade de se chegar a verdades. Helder reflete sobre isso ao dizer que não é “vítima da ilusão do conhecimento. Escrever é literalmente um jogo de espelhos, e no meio desse jogo representa-se a cena multiplicada de uma carnificina metafisicamente irrisória” (HELDER, 2013, p. 12). Neste jogo de espelhos, o que vemos em cena é o extermínio, uma “carnificina metafisicamente irrisória”, a rápida e violenta – sem valor místico ou transcendental – destruição do que um dia se chamou de realidade.

A câmera de filmar, com a qual Herberto Helder capta o mundo, não é como um espelho, e sim um jogo de espelhos, que faz uso, inclusive, das costas do objeto: *E/ jorras/ desde as costas dos espelhos, seu coração/ arrancado pelos dedos todos de que se escreve/ o movimento inteiro.* O coração da segunda pessoa jorra não na frente, mas atrás dos espelhos, e é arrancado de lá pelo escritor que vai fazer esta vida se transfigurar em um jogo de espelhos para escrever *o movimento inteiro.*

“Depois fundou o modelo: os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos” (HELDER, 2013, p. 140). Em *Sinais misteriosos... Já se vê...*, Ruy Duarte de Carvalho faz uso da frase de Herberto Helder como epígrafe de seu livro. Ele tentou, de algum



modo, fazer desta máxima também a sua. No texto que abre o livro, Carvalho expõe em quatro enunciações as relações entre imagem, espelho, lente e cinema. Na segunda, lemos:


– Um espelho é um portal de trans(fe/pa)rências, as coisas invertidas,/entre si, embora rigorosa a posição que ocupam, são outro/ clima, já./ um degrau de invenção, que outros espelhos haveria ainda?/ usamos/lentes, sempre, para aferir sinais, mas não será do espelho que/ o segredo vem?⁸ (CARVALHO, 2005, p. 133)

O espelho não mostra apenas uma cópia invertida, mas traz uma imagem que tem **um degrau de invenção**; refletidas, as imagens **são outro/ clima, já**. Haveria, neste outro clima, o segredo das coisas, seus sinais misteriosos? Para Ruy, sim. E a câmera que Carvalho usa para captar a realidade pode ser comparada a este espelho, que mostra uma cópia estranha da realidade, trabalhando com profundidade de campo, sem usar lentes para aproximar.

Ao problematizarem o ato da escrita no próprio texto poético ao mesmo tempo em que tentam criar um fluxo de imagens que se querem cinematográficas, Ruy Duarte de Carvalho e Herberto Helder operam suas câmeras de formas distintas. A de Carvalho parece entrar de forma mais cuidadosa no mundo. Devagar, observando quase sempre sem zoom, capturando os sinais misteriosos sem violá-los. De maneira oposta, para a câmera de Herberto Helder, é necessário invadir e violar o mundo, os sinais, e também a própria câmera, que é agressiva, não à toa parece estar sempre se desfazendo, se quebrando dentro do mundo.

Segundo Rosa Maria Martelo (2011), em Herberto Helder literatura e cinema se aproximam justamente na “tensão ardente” no tratamento das imagens. Tanto na imagem fílmica quanto na imagem poética há uma relação ambivalente entre presentificação e ausência, uma tensão entre real e imaginário. Martelo conta que Herberto Helder fala da experiência de transe e arrebatamento que temos dentro de uma sala de cinema, onde a imagem ganha uma dimensão epifânica. O cinema como uma experiência que ultrapassa a visão, se aproximando do visionarismo. Seria o poeta um vidente – aquele que precipita visões? São rastros de Rimbaud, chamado de “discípulo ancestral de Godard” (HELDER, 2013, p. 140) por Helder, herdeiro deste poeta cinematográfico que foi Rimbaud. É a poesia dando aos olhos, como escreve Sousa

⁸ Ao longo do texto, há trechos citados em negrito.



Dias, “a hipótese de vislumbrarem, entre os caminhos visíveis, um outro caminho quase invisível *que já ninguém percorre/ a não ser o crepúsculo*” (DIAS, 2013, p. 29).

Para Deleuze, a imagem-tempo passa a ser imagem-cristal, esta tem duas faces, uma atual e outra virtual, que é uma espécie de duplo ou reflexo, “um circuito entre uma imagem atual e uma imagem virtual” (MACHADO, 2009, p. 276). Existe uma relação contínua entre passado e presente nestas imagens.

Em Helder e Carvalho a relação entre não moderno e moderno está sempre presente nos textos, no segundo de uma maneira mais explícita, já que parte de povos do sul de Angola para escrever. Mas é possível ver em ambos uma crítica à ontologia fundada pela modernidade no Ocidente, captada por procedimentos de escrita que são modernos e estão calcados na montagem, influência direta do cinema. Helder diz que falta à modernidade um espírito enfático: “Se se pedir à cultura moderna para considerar o espírito enfático da magia, a identificação do nosso corpo com a matéria e as formas, toda a modernidade desaba” (HELDER, 1990, p. 30). Em seus textos, os dois escritores parecem ir em busca de outras formas, de outras ontologias, por meio de uma poética completamente corporal.

A poética cinematográfica e corporal de Herberto Helder, em particular, parece desejar entrar nos movimentos dos corpos, do mundo, e não apenas filmá-lo. Talvez o fluxo de imagens criado nos textos deste poeta façam parte não do segundo regime de imagens descrito por Deleuze, mas de um outro, inominável, que nos faz repensar o espelho, a câmera com a qual os artistas captam a realidade. Repensar também o conceito de realidade, o conceito de crítica literária.

Acredito – ao menos por enquanto – que não se trata de deixar de interpretar, mas de tentar se aproximar da literatura de uma maneira diferente. Ir em busca de uma crítica que seja capaz de abrir mais – que não tape buracos, mas que crie aberturas, fulcros, crateras. Que pense o texto como pessoa, e não objeto, por meio, quem sabe, de uma antropologia especulativa que possa demandar ao pensamento sobre literatura um “esforço de espelhar esse espelhamento e especular novas metafísicas na literatura”¹⁰.

⁹ BASHÔ, Matsuo. *O gosto solitário do orvalho*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003, p. 44.

¹⁰ Trecho retirado do resumo do simpósio Física e metafísica das artes verbais e gestuais: pesquisas para uma redefinição do literário, do XV Congresso Internacional da ABRALIC.



Referências bibliográficas

- BASHÔ, Matsuo. *O gosto solitário do orvalho*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DIAS, Sousa. *O que é poesia?*. Lisboa: Documenta, 2013.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. “Hábito da terra”, in: *Lavra – Poesia reunida 1970/2000*. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.
- _____. “Sinais misteriosos...Já se vê...”, in *Lavra – Poesia reunida 1970/2000*. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.
- _____. “Travessias da oralidade, veredas da modernidade”, in *A câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras*. Lisboa: Edições Cotovia, 2008.
- CHAVES, Rita. “Ruy Duarte de Carvalho: A educação pela terra”, in: *Repensando a africanidade*. Anais do I Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Niterói: EDUFF, 1995, p. 197-204.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.
- Física e metafísica das artes verbais e gestuais: pesquisas para uma redefinição do literário*. XV Congresso Internacional da ABRALIC, Textualidades contemporâneas. Caderno de Programação, Rio de Janeiro.
- HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.
- _____. As turvações da inocência. Público, Porto, 4 dez. 1990. Especial/livros, p. 29-32.
- MACHADO, Roberto. “A imagem-tempo”, in *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MAFFEI, Luis. *Do mundo de Herberto Helder*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.
- MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2011.



O SALTO NA EXPERIÊNCIA LITERÁRIA

Lia Duarte Mota (PUC-Rio)¹


Resumo: Em “O salto no vazio” (1960), Yves Klien se joga para o risco, braços abertos, cabeça levantada. Ele não mergulha para o chão, mas o chão está lá. É possível percebê-lo com toda a parte anterior do corpo. Todo o corpo vê, ainda que seus olhos estejam direcionados para o céu. Com o salto, Klien une o cotidiano ao extraordinário, vida e arte. Salta a arte representativa em direção à arte de performance. O salto pertence à escrita literária. Não apenas as mãos saltam entre palavras e páginas, dedos saltam nas teclas. Há narrativas que quebram a noção de tempo linear e cronológico e de espaço, um intervalo delimitado, e, assim, criam novas experiências literárias. Este trabalho se propõe a pensar o gesto de saltar na literatura.

Palavras-chave: Salto; Performance; Experiências literárias

Do parapeito do andar superior de sua casa de tijolos à vista, ele vê o céu cinza daquele dia nublado, vê as árvores e plantas que o rodeiam, vê a calçada e a rua. Consegue enxergar muito à frente, não há construções altas que impeçam a visão. O horizonte é uma linha distante, tênue, sem qualquer regularidade, mas ainda assim harmoniosa, que une o céu e o chão. Aquele horizonte é feito da soma de muitas superfícies: aquelas que ele pisa ao usar os pés como deslocamento pela cidade, ao caminhar até o *atelier*, até as margens do rio Sena, até o apartamento de Robert Godet, até a galeria de Arte Contemporânea de Paris. A cabeça a 1,72 m do chão. Mais próxima do céu que os pés, com uma mobilidade desassociada deles. Cada parte cumprindo a sua função fisiológica e motora no corpo. Pés e cabeça percebendo os diferentes níveis que compõem o mundo.

Todos os corpos se preparam para o salto. O gesto de saltar é deslocamento. Há a saída do chão, uma conquista da altura e o retorno. O salto pode ser apenas na vertical, pode ser na vertical e horizontal. No salto está implicado a queda. O salto libera todo o corpo no ar. Pode-se girar, contorcer o corpo, movimentar braços, pernas, cabeça e tronco antes de chegar ao chão. Desenhos no ar. Formas breves. O gesto de saltar é inventivo, permite ao homem dar novas funções às partes do corpo, temporariamente. A densidade do ar interfere no salto. No salto, o homem ocupou o espaço aéreo.

¹ Doutora em Literatura, cultura e contemporaneidade (PUC-Rio). Professora do curso de extensão Escritas performáticas na PUC-Rio. Contato: liadumo@gmail.com.




Em 27 de novembro de 1960, a fotomontagem “O salto no vazio” sai na primeira das quatro páginas que compõem *Le Journal d’un seul jour, Dimanche*, criado por Yves Klein, que destacava também os trabalhos *Revolução azul* e *Teatro do vazio*. Com o salto, Klein une o cotidiano ao extraordinário, une vida e arte. Questiona a corrida espacial americana e a criação artística. Yves Klein salta a arte representativa em direção à arte de performance.

O gesto de saltar nos aproxima dos animais. O homem pode imitar os saltos de diferentes animais. Não conseguirá a mesma desenvoltura que eles. Animais que utilizam o salto como meio mais comum de deslocamento possuem a estrutura corpórea adaptada para fazê-lo. Fazem do salto o uso proficiente de seu esforço. Homens não usam o salto como única forma de deslocamento. Não conseguem. Homens desenvolveram diferentes tipos de saltos.

Saltos são gestos da vida cotidiana. São usados para atravessar espaços que não podem ser pisados, para elevar-se, para avançar num percurso. São executados nos treinamentos físicos para aquecer e fortalecer a musculatura, para queimar a gordura corporal. Nas danças, os saltos ganham formas no ar. Corpos se direcionam para cima ou projetam-se em mais de uma direção. É a organização do corpo para cima que dá a leveza aparente ao dançarino. No balé clássico, os saltos se opunham à postura sentada dos burgueses, eram considerados voos. Na dança moderna, os saltos tornaram-se mais explosivos, porque partiam de preparos corporais muito diferentes, porque não queriam representar a delicadeza nem as formas geométricas harmoniosas. Merce Cunningham dizia que um salto na dança é só um salto na dança. Ele intentava retirar a dança do lugar de criação de sentido, queria que a dança não fosse considerada uma narrativa linear. Um movimento deve ser visto como um movimento. Há nele a potencialidade necessária para ser por conta própria.


A imagem alcançada do parapeito do andar superior de sua casa de tijolos à vista se repetia com breves e pequenas alterações. A calçada era estreita, conhecia cada imprecisão do pavimento. Crescera ali. Sabia de muitas das intempéries, naturais e humanas, que danificaram a rua, conhecia seus remendos. Até participara de alguns deles.



É verdade também que causou uma, quando subiu na árvore em frente à casa na esquina contrária a sua, com dois amigos. Carregavam um gato. Buscavam o conhecimento adquirido de forma empírica. Investigavam se os gatos tinham mesmo sete vidas, se saltavam e caíam em pé. O galho quebrou antes que descessem, fez uma estreita fissura no chão. O experimento nunca mais foi tentado.

A pintura monocromática permitiu a Yves Klein se libertar da prisão que eram os quadros. A cor azul e a percepção de que a arte era uma concepção de vida o levaram ao vazio. Na Galeria Clert, expôs a obra *O vazio*, em 1958. Era sua obra invisível. O exterior da galeria e o dossel de entrada estavam pintados de azul, enquanto o interior era um espaço branco vazio. “O Verdadeiro azul estava lá dentro” (KLIEN *apud* GOLDBERG, 2012, p. 181). O salto de dentro do *atelier* para fora dele, o salto do pintor para o *performer* estava dado. Para ele, não fazia sentido o artista fechado no atelier, não fazia sentido a obra que não apresentasse também o seu procedimento. Em *Antropometrias do período azul*, pintava com os corpos das modelos e não mais pintava os corpos que via. O próprio corpo transformava-se em pincel. A superfície do corpo tocava outra superfície, a da tela. O corpo inteiro produzindo a obra diante do público presente. Klein era o orientador, vestido a rigor, enquanto as modelos nuas pressionavam o corpo contra as telas preparadas e a orquestra executava a *Symphonie Monotone*, de 1960, escrita por Pierre Henry, a partir do conceito de Klein. Do momento, um resultado irretocável, que não permitia alteração. O salto literal seria dado no mesmo ano. Antes, em 1958, fez a *Escultura Aerostática*, na qual 1001 balões azuis foram soltos no céu de Saint-Germain-des-Prés. Yves Klein parecia querer que a arte ocupasse outros espaços que não as paredes das galerias. Parecia querer que o céu e o terreno perdessem o limite divisório. A obra deixava de ser relíquia de museu e ocupava o cotidiano.


O salto pertence à escrita literária. Não apenas as mãos saltam entre palavras e páginas, dedos saltam nas teclas. Há narrativas que quebram a noção de tempo linear e cronológico e a noção de espaço, um intervalo delimitado, e, assim, criam novas experiências literárias.



Você nunca observou como você lê um jornal? Saltando, deixando artigos sem ler, ou lendo só parcialmente, virando pra cá e pra lá. Não absolutamente, da maneira como se lê Bach em público, mas, precisamente, da maneira que se lê o *Duo II para Pianistas*, de Christian Wolff. (CAGE, 2014, p. 137)

Ao me propor escrever sobre o gesto de saltar na literatura não estava interessada na metáfora. Ou, talvez fosse mais exato dizer, que não via o salto na experiência literária apenas como uma metáfora. Mas uma tentativa de poder torná-lo uma ação, uma experiência percebida por diferentes partes do corpo. Propor uma virada ontológica nos estudos literários, ou melhor, uma viração, tem sido uma tentativa insistente de fazê-la ocorrer em minha escrita: a escrita que apresento neste espaço, que elaboro como forma de ocupar este espaço. A viração, mais do que propor novas formas de pensar a literatura, pode possibilitar outras maneiras de praticar a escrita sobre a literatura. A escrita sendo a marca do acontecimento da viração.

Quando comecei, com a professora Adriana Maciel, a pensar uma escrita performática, em 2015, fez-se necessário permitir que a literatura interferisse na experiência de escrita e que essa experiência de escrita pudesse ser desenvolvida aqui, dentro do ambiente acadêmico. Não se tratava de performar a minha apresentação – usar de diferentes velocidades e timbres na leitura, criar diferentes movimentos para o corpo. A ideia é a de que a escrita possa ser performatizada e performatizar. Comecei a buscar a produção de um texto crítico em que teoria literária e literatura não precisassem se diferenciar. A teoria não sendo usada para analisar a obra. A obra não sendo colocada como objeto de observação. Performar a literatura é deixá-la ser ela mesma a produção de um pensamento. É deixá-la agir. Reverberar nos corpos que a leem. Ressoar nos corpos que me escutam agora. A literatura ocupando o lugar da teoria. A teoria reverberando no meu corpo leitor e sendo incorporada. A voz que ouvem agora é minha. As palavras que escutam foram escolhidas por mim. Mas este texto é composto por ideias, pensamentos, modos de existência de vários: John Cage, Jean Jacques Rousseau, Virginia Woolf, Jean Luc-Nancy, Michel Serres, Vilém Flusser, Marcel Mauss, RoseLee Goldberg, Roberto Corrêa dos Santos, João Camillo Pena, Yves Klein. Uma escrita com o outro, através das minhas experiências. Nancy diz em *À escuta*:




Nestas condições, que assumo como minhas, há sem dúvida mais empirismo do que construção teórica. Mas o desafio de um trabalho sobre os sentidos e sobre as qualidades sensíveis é necessariamente o de um empirismo pelo qual se tenta uma conversão da experiência em condição *a priori* de possibilidade... da própria experiência, correndo embora o risco de um relativismo cultural e individual, se todos os “sentidos” e todas “as artes” não têm sempre e por todo o lado as mesmas distribuições nem as mesmas qualidades. (NANCY, 2014, p. 24)

Correndo o meu risco de um relativismo cultural e individual tenho me feito a pergunta que acredito que todos aqui já fizeram: como mudar a forma de ocupar a universidade como professora e como mudar a forma como se cria pensamento crítico num Departamento de Letras dedicado aos estudos literários. A primeira parte dessa pergunta terei que deixar de lado. Insisto na segunda. Se a área de humanas tem tantas dificuldades em se adequar aos pré-requisitos exigidos pelas agências que avaliam e financiam o sistema educacional, por que não insistir em novos formatos? Não produzimos o conhecimento matemático, físico, medicinal, não construímos máquinas. Contribuímos na forma de ver e estar no mundo. Contribuímos na forma de passar por ele. Por que não por meio de saltos?

Saltar para um outro.

Em *Ao farol*, de 1927, Virginia Woolf se coloca novos problemas em sua criação literária: a passagem do tempo e a ruptura da unidade. Há saltos temporais que não podem ser explicados a partir de uma desconstrução cronológica nem de uma relação balanceada entre o tamanho do romance e os eventos ocorridos nele. Dividido em três partes, a primeira delas, chamada “A janela”, é composta por 100 páginas que narram os acontecimentos ocorridos num único dia, do entardecer ao anoitecer, das férias da família Ramsay e seus convidados, em sua casa de verão, na Ilha de Skye, na Escócia.

O dia se expande. A narrativa parte dos pensamentos da mãe, Sra. Ramsay, sobre suas percepções do que ocorre ao alcance do seu olhar e do mundo, e vagueia entre os momentos vivenciados pelos outros personagens, sempre retornando à mãe. Muitas coisas acontecem ao mesmo tempo. A escrita de Virginia Woolf é feita de repetições, como se reproduzisse o movimento do mar, as ondas trazendo de volta o que foi deixado nele. Mas o que volta nunca é o mesmo.




A segunda parte, “O tempo passa”, liga as duas outras, dois blocos similares na estrutura narrativa. A segunda parte destoa. Marca o intervalo entre a última visita à casa de praia e o retorno anos depois. Trechos entre colchetes interrompem a passagem do tempo marcada pela deterioração da casa. É o espaço que nos mostra o correr da vida, as coisas abandonadas em cada canto, deixadas no cotidiano, como se fossem ser reutilizadas no outro dia, a capa pendurada no cabide, as botas ao lado da porta. Abandonadas pela rotina interrompida abruptamente, feitas poeira. Em meio à descrição da casa que dorme, que é tomada pelo silêncio, os colchetes trazem o informe da guerra.

A terceira parte, “O farol”, possui pouco mais de 50 páginas e narra o retorno da família e dos amigos à casa, sete anos depois. Divide-se entre Lily e o barco do Sr. Ramsay indo com os filhos em direção ao farol. Neste intervalo, muito ocorreu. A Sra. Ramsay morreu, o filho Andrey também. O leitor nada saberá sobre este período. Desconhece o motivo da morte da mãe. Desvenda somente que Andrew morreu na guerra. No entanto, saberemos por Lily que o mar, sete anos depois, está bem mais calmo, permitindo que os filhos, já adolescentes, visitem o farol.

A narrativa dá saltos temporais, o leitor é levado a se aproximar de cada cena que ocorre no dia ensolarado de verão, chega bem próximo do pescoço, do ouvido de cada personagem, mas não pode ficar. Não saberá o que ocorrerá no dia seguinte, após o grande jantar que encerra a primeira parte. Não pode escolher ficar, não pode controlar o tempo. Mas o mar é ouvido o tempo todo.

Ao fazermos um movimento, estabelecemos relacionamentos mutáveis e momentâneos, resultados de um preparo, de um encontro, de uma liberação. O preparo pode ser o direcionamento da cabeça, normalmente o é, pois a cabeça, à primeira vista, concentra quase todos os sentidos. A cabeça também comporta os dois mecanismos de equilíbrio mais importantes: o óptico e o vestibular. O homem do ocidente está acostumado a preparar a ação utilizando a primeira ordem dos sentidos, a mais usual. Já as mãos estão mais habituadas ao contato propriamente dito, função primeira. Após agarrar, é preciso soltar, virar-se para a direção contrária. Dá-se a liberação. A aproximação envolve a locomoção e os gestos, além do desejo, intenção, obrigação, saudade, resolução, necessidade, alívio, raiva, satisfação, objetivo, tesão, vontade. Chegar-se por qualquer lado, pode-se rodear, pode-se penetrar. Há o estabelecimento de




referência espacial-temporal com a coisa que se quer. E há uma expectativa do encontro, o confronto, o choque, o encaixe, o salto. Os segundos antes do contato reverberam no outro, na coisa desejada. A proximidade já é troca. O contato se dá no toque, no deslize, na transferência de peso, no transporte, no sustento. Mas o corpo também repele, empurra, espalha. Um corpo rejeita outro, não encontra junção, não frui a textura.

Ele queria que o cenário já tão delimitado pelo parapeito do andar superior de sua casa de tijolos à vista pudesse ser transformado. Não que fosse completamente diferente, queria poder mexê-lo. Poder movimentá-lo por conta própria. Não tê-lo suscetível somente às nuances impressas pelo ciclo da Terra ao redor do sol, pelo ciclo diário da cidade. É com essa intenção que se joga para o risco, braços abertos, cabeça levantada. As pernas ainda trazem o movimento oriundo do impulso do corpo. Não é uma queda. É um salto. E um salto sempre necessita de um impulso que o origine. Produzido pelo próprio corpo ou por outro. Produzido pelo contato e pela alternância de pesos entre os corpos. As pernas ainda carregam traços do impulso inicial. Se preparam para o voo, não para a queda. Ele não mergulha para o chão, mas o chão está lá. É possível percebê-lo com toda a parte anterior do corpo. Todo o corpo vê. Vê cada remendo na rua, vê as imprecisões do paralelepípedo, vê o ciclista passar embaixo de si, ainda que os olhos estejam direcionados para o céu.

Já a descida, inverte o corpo. Pede para soltar a musculatura ao invés de travá-la, pede para amolecer, para não haver solavanco. Para saltar, é preciso saber cair. A queda pede que o corpo espirale, que role. Caso contrário, o corpo se quebra com o impacto. Aqui, ainda há movimento de um corpo presente. A descida, a queda, não é apenas jogar para o chão. O impacto pode ser fatal.

A invenção, porque parte de uma errância prolongada, de um conhecimento do corpo que foi exposto ao mundo por meio de ferramentas, tanto revela o novo quanto o histórico. Os ângulos possíveis do joelho, o triângulo isósceles das pernas. O corpo faz inventar, a invenção propõe aprendizado que nos leva ao passado do corpo. Uma inversão do tempo: não mais uma linha reta que orienta ao futuro, e sim saltos entre diferentes momentos. Uma inversão do espaço: modificação de paisagem por meio da aproximação



de coisas díspares. Uma inversão do processo: a intuição leva à invenção que leva ao reconhecimento de eventos históricos.

De repente, vi se lançar sobre mim um grande cão dinamarquês que não teve tempo de parar sua corrida ou desviar ao me ver. Calculei que a única maneira de evitar ser atirado ao chão era dar um grande salto, tão preciso que o cão passasse por baixo de mim enquanto estivesse no ar. Essa ideia, mais breve que o relâmpago, que não tive tempo nem de considerar nem de executar, foi a última antes do acidente. Não senti nem o golpe nem a queda, nem nada do que se seguiu até o momento em que voltei a mim. (ROUSSEAU, 2014, p. 52)

As fotografias de saltos de gatos, de saltos na piscina, de saltos de prédios apreendem o deslocamento entre o impulso inicial e a queda, impedem que a força da gravidade aja sobre o corpo, controlam ou gravam a sua existência. As fotografias são gestos que marcam a suspensão, corpos na iminência do chão, saltos que se eternizam.

Jacarés ficam mais férteis e potentes sexualmente à medida que envelhecem. Ficam de boca aberta no sol, porque a pele é mais fina nesta área, o que permite a absorção mais rápida de calor. Seus corpos podem restringir a circulação sanguínea apenas para o coração e o cérebro em ambientes muito gelados. Os seus órgãos internos se assemelham mais com os das aves do que com os dos répteis. Possuem o quarto dente maxilar inferior escondido dentro da boca quando ela está fechada, diferente dos crocodilos. Jacarés podem saltar para caçar, utilizando o rabo como apoio.

O gesto de saltar tira-nos do lugar, muda a perspectiva. Quando saltamos, alteramos o campo de visão. E não são os olhos que buscam, é o corpo. O gesto de saltar concede outro olhar.

Yves Klein saltou para o vazio. O vazio continha todas as possibilidades de criação. O salto, um desprendimento com ímpeto. Ao entrar no espaço branco vazio de Klein, Albert Camus escreveu: “Com o vazio, plenos poderes”. (CAMUS *apud* GOLDBERG, 2012, p. 181)



Referências bibliográficas

CAGE, John. *De segunda a um ano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

FLUSSER, Vilém. *Los gestos: Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Editorial Herder, 1994.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega, 2000.

_____. *El intruso*. Buenos Aires: Amarrortu, 2007.

_____. *À escuta*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

_____. *Corpo, fora*. Márcia Sá Cavacanti Schuback (trad.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

SERRES, Michel. *Filosofia mestiça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *Luzes: cinco entrevistas com Bruno Latour*. São Paulo: Unimarco Editora, 1999.

_____. *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

_____. *A guerra mundial*. Marcelo Rouanet (trad.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Tomaz Tadeu (trad.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

HABITAR O MUNDO-COISA: POR UMA EXPERIÊNCIA LITERÁRIA CINÉTICA

Ligia Gonçalves Diniz¹

Nesta comunicação, proponho pensar em possibilidades de leitura de obras literária que não se restrinjam à tradição hermenêutica e abram espaço para uma vivência afetiva da literatura, isto é, para seus efeitos sensoriais, perceptuais e emocionais, a partir da configuração de um espaço híbrido na consciência, em um imaginário somático e cinético. Para tanto, articulo a ideia de leitura como experiência vicária, advinda da psicologia cognitiva, às noções de imaginário radical, de Castoriadis, e consciência cinética, de Coetzee, para propor uma dimensão consciente em que os afetos, na leitura de literatura, encontram seu lugar.

Palavras-chave: leitura, imaginação, afeto, representação.

Na estirada final do conto “O burrinho pedrês”, Guimarães Rosa narra a travessia difícil de um rio, em meio a uma enchente, em que vaqueiros e cavalos se perdem, mas sobrevive, entre eles, o burrinho Sete-de-Ouros. Já velhinho, ele se deixa levar pela corrente, confiante – de uma confiança física, confiança sentida no tronco, nas pernas – de que ele e a água têm o mesmo propósito: o de chegar ao outro lado. “O dilúvio não dava fim”, escreve Guimarães Rosa (1969, p. 65), e imediatamente estamos ali imersos, com o burrinho malhado, metendo o peito na água. “O mundo trepidava”, lemos. “O burro para. O mundo boia.” Enquanto, “no céu, há um pretume sujo. (...) Noite ruim”. E nós, leitores, seguimos acompanhando o animal: “Vestindo água, só saído o cimo do pescoço, o burrinho tinha de se enqueixar para o alto, a salvar também de fora o focinho. Uma peitada. Outro tacar de patas. Chu-áa! Chu-áa... - ruge o rio, como chuva deitada no chão” (ROSA, 1969, p. 66).

Mas Sete-de-Ouros não tem pressa; ele sabe, o corpo dele sabe que, “[n]o fim de tudo, tem o pátio, com os cochos, muito milho, na Fazenda; e depois o pasto: sombra, capim e sossego...”. É como se ele entrasse em um acordo com o mundo – mundo que, naquele momento, é um “poço doido, que barulha como um fogo”, mas que, quando se vive em meio aos homens, não traz o espanto do novo. Para o burrinho, “tudo é ruim e uma só coisa, no caminho: como os homens e os seus modos, costumeira confusão” (ROSA, 1969, p. 66). O

¹ Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília, com estágio de pesquisa na Universidade de Stanford (EUA). E-mail: ligiadiniz@gmail.com.

jeito é fechar os olhos: “Outra passada, na massa fria. E ir sem afã, à voga surda, amigo da água, bem com o escuro, filho do fundo, poupando forças para o fim. Nada mais, nada de graça; nem um arranco, fora de hora”.

Em volta dele, o cenário é de horror. A corrente engole homens e cavalos, ouvem-se braços na água, e gritos. Guimarães Rosa (1969, p. 67) sugere uma cena, sem querer diretamente afirmá-la, em virtude do escuro. Ele escreve: “Lá, acolá, devia haver terríveis cabeças humanas apontando da água, como repolhos de um canteiro, como moscas grudadas no papel-de-cola”. Suposição de quem? Do velho burrinho, do narrador? Pouco importa, se na imaginação do leitor, a cena é iluminada. Na imaginação do leitor, espaço de impossibilidades, escuro total e rostos retorcidos são vistos com a mesma intensidade. Ao fim da tragédia, oito vaqueiros boiam de costas no rio, alguns ainda enganchados em seus cavalos. Enquanto isso, em sua imensa sabedoria corporal, física – como numa alma feita cabeça, tronco e membros –, o Sete-de-Ouros, o burinho idoso, “sem susto a mais, sem hora marcada, soube que ali era o ponto de se entregar, confiado, ao querer da correnteza” (ROSA, 1969, p. 67).

Quero tratar, neste ensaio, da experiência de leitura, ou melhor, de uma dimensão dessa experiência que se realiza *na* imaginação, mais do que *pela* razão; uma experiência que, no caso de “O burinho pedrês”, significa assumir o corpo desse animal, se deixar encharcar, perder o ar e, por fim, aceitar ser parte de um todo e confiar, com o próprio corpo – e não com a cabeça –, que vamos chegar a algum lugar. E, antes de lá chegar, viver essa experiência em seu momento próprio.

Diversas pesquisas das ciências cognitivas – psicologia, neurociência –, realizadas mediante o uso de aparelhos de ressonância magnética, apontam para o fato de que, ao lermos a descrição de uma ação, são ativadas regiões do cérebro que se acendem também quando estamos, nós mesmos, praticando aquela ação. É claro que, quando estamos lendo, essas regiões são ativadas de forma muito mais branda, mas, de qualquer forma, é como se o nosso cérebro, em alguma medida, estivesse nos dizendo que nossos corpos estão sendo afetados pela leitura. Ou, dizendo de outra forma, é como se ele nos enganasse, e nossos corpos de fato sentissem que estão performando aquilo que estão lendo. Rolf Zwaan, pesquisador da Universidade Rotterdam, por exemplo, fala em uma espécie de “experiência vicária” dos eventos descritos, que é ativada pela rememoração, em nível cerebral, daquelas ações – uma rememoração que se estende ao corpo, em sensações não só dos sentidos mais básicos, mas da

chamada propriocepção – isto é, uma sensação mais difusa relacionada ao posicionamento de todas as partes do nosso corpo em relação ao mundo, assim como da noção, é claro, de movimento. Basicamente, o que todo leitor que se deixar imergir nas páginas de um livro já sabia é explicado, em algum grau, por essas pesquisas científicas.

Mas essas pesquisas só alcançam, de fato, essa forma de experiência vicária, o que reduziria o leitor, imerso em uma experiência de leitura, a uma espécie de ator, que interpreta o papel proposto pelo texto literário. A experiência literária, entretanto, definitivamente não se reduz a isso, mesmo quando estamos falando apenas do que ela nos provoca em termos de sensações físicas. Sob o risco de me adiantar aos possíveis avanços da ciência, ousou dizer que aparelhos de ressonância magnética nunca conseguirão indicar exatamente o que acontece ao nosso cérebro e, por extensão, aos nossos corpos, quando lemos uma narrativa ou um poema.

Imaginação: espaço do não rastreável

O filósofo e psicanalista greco-francês Cornelius Castoriadis propôs um par de conceitos que me parece muito produtivo quando vamos pensar na complexidade de processos que a experiência literária põe em ação. Em primeiro lugar, ele concebe algo que chama de imaginário, ou imaginação, radical e que ele define como um “fluxo representativo/afetivo/intencional indissociável” (CASTORIADIS, 2005, p. 369). Em outras palavras, a *imaginação radical* é tudo aquilo que a psique – ou a consciência, em seu sentido mais amplo – propõe e cria, bem como tudo aquilo de que se apropria e que transforma, desde o contato com o mundo exterior.

Essa imaginação originária é radical porque, precedendo toda diferenciação entre real e fictício, é a própria condição para que a “realidade” exista para nós – exista *tout court*, e exista como de fato existe. Isso porque, para ele, a imaginação radical é uma espécie de dimensão que se forma abaixo do radar da consciência, a partir das representações que emergem do contato com o mundo exterior e que são acompanhadas de afetos e inseridas em um processo intencional, como desejos. Mas a imaginação radical não é apenas esse complexo de representações, afetos e desejos: ela é o processo em si de produção e transformação deles, a capacidade de transformar o mundo em imagens, e dentro desse processo, produzir suas próprias imagens, em um modo de representação “inicial”, ou originária.

Para entender essa forma radical de imaginação é necessário, portanto, rever o conceito de representação, que vem aqui debulhada de toda a sua camada de sentido discursivo. A representação de Castoriadis não é a re-apresentação de algo à consciência, mas um oceano vivo de imagens ou formas que a psique – que entendo como um híbrido entre consciência e alma, aquilo que anima os nossos corpos, no sentido aristotélico – produz no interior de si própria ou quando confrontado por objetos e experiências, e não traduções, reflexos ou interpretações desses objetos e experiências. Castoriadis chama esse oceano de “magma”, e nele representações, afetos e desejos existem em movimento e transformação contínuos, sendo apenas em uma distância discursiva, alheia a esse espaço primordial, que uma representação pode ser descolada dos afetos e desejos que se aderem a ela.

Trago Castoriadis para esta reflexão porque toda investigação ou toda contemplação que tiver por objeto as respostas corporais aos estímulos disparados pela leitura de literatura deve necessariamente escapar a qualquer lógica identitária, a todo *um para um*. Ao mesmo tempo que é fascinante pensar que, ao lermos a aventura do burrinho pedrês, possivelmente se acende no cérebro a mesma região que se acenderia se estivéssemos tentando nos manter com o focinho acima da correnteza, sabemos que a leitura nos afeta de muitas outras formas, por meio de associações virtualmente *irrastráveis*. Colocando a questão nos termos de Castoriadis, e extrapolando talvez esses termos, é como se o input textual acionasse nossos magmas de representações, em combinações fluidas das quais pouco vamos conseguir comunicar em linguagem. Mas o fundamental aqui, para mim, é ressaltar que o que não se pode delimitar em linguagem, mesmo o que sequer conseguimos estabilizar em imagens mentais, não é menos importante, na experiência literária total, do que aquilo que interpretamos, avaliamos ou mesmo do que aquilo que lembramos.

Um ponto central é o seguinte: não é preciso que estejamos diante de textos descritivos ou estritamente narrativos para que os nossos afetos – que incluem tanto as sensações quanto as emoções – sejam disparados pelo que lemos. Isso acontece em parte porque as conclusões a que chegamos, muito racionalmente, são capazes de nos comover. Isso é o óbvio. Mas acontece também pela capacidade virtualmente infinita que nossas consciências têm de fazer associações – vale repetir a palavra – *irrastráveis*. Em grande parte por causa da tradição psicanalítica, estamos habituados a pensar em dois grandes domínios, o consciente e o inconsciente. E, por causa de uma tradição cartesiana, nos habituamos a pensar na consciência

como sinônimo, ou quase, de autoconsciência. Mas – e aqui eu volto a me apoiar em pesquisas das ciências cognitivas – a consciência é uma dimensão vasta, e muitas coisas acontecem ali sem que estejamos *percebendo-as*.

Esta é uma discussão longa, mas para os efeitos deste ensaio. Quero, contudo, apenas destacar que há três domínios em jogo aqui: a consciência, essa palavra mágica e misteriosa, que é a base de tudo e que é mais uma disposição do que um estado; a autoconsciência; e a atenção. A autoconsciência está interligada, essencialmente, à consciência racional: não apenas sentimos, mas sabemos que sentimos. Já a atenção é o foco da consciência, seja ela reflexiva ou não. Na leitura de literatura, há duas possibilidades para que se manifestem afetos. A primeira delas remete àquela passagem famosa do *Prazer do texto* de Barthes, em que ele escreve que a leitura produz um de seus melhores prazeres quando nos leva a escutar outras coisas, a erguer a cabeça e tirar os olhos das páginas (BARTHES, 1973, p. 30). Neste caso, estamos pensando em uma autoconsciência enfraquecida, com uma ampliação da dimensão afetiva da consciência.

A outra forma de a leitura disparar afetos é nas bordas da atenção autoconsciente. Nesse caso, está no foco da leitura a interpretação do texto – mas, como já escrevi, há toda uma região em torno desse foco que é incontrolável, como o magma de Castoriadis, porém que se manifesta em frequentes irrupções à superfície consciente. Nesse espaço magmático, não há diferença prática entre imagens sugeridas e imagens lembradas, tampouco entre os afetos que elas produzem. Quando tentamos focar essas imagens e afetos, elas escapam, porém elas permanecem todo o tempo complexificando o que lemos, produzindo camadas e camadas em torno daquilo que está em foco – aquilo que, dependendo de quem lê, remete ou não ao mundo real. De minha parte, só posso compreender que um texto possa ser representacional precisamente pelo poder que tem de nos fixar no mundo, e que depende amplamente dessa camada afetiva, não reflexiva.

O que eu quero ressaltar aqui, com essa reflexão acerca de consciência, autoconsciência e atenção é que, mesmo atividades que exigem processos constantes de interpretação – por exemplo, a leitura de um romance que extrapola uma narrativa linear simples, como *A Paixão segundo G.H.* – não *zeram* os estados afetivos da consciência, que podem ser despertados a qualquer momento, seja a partir de uma reflexão racional que

provoca reações emocionais, seja pelo despertar de uma imagem mental não factual ou de uma recordação, ou por qualquer mistura não rastreável de tudo isso.

Esse romance da Clarice Lispector pode ser lido justamente pela perspectiva paradoxal de uma escrita que afirma a impossibilidade de encontrar o real a não ser pelo silenciamento do discurso e do sentido. Isso pressuporia uma concepção da linguagem que tem como ponto de partida, o grito – grito “tão abafado” que sequer foi gritado e “ficara me batendo dentro do peito”; que, se fosse gritado, “talvez nunca mais pudesse parar”; e que, sendo o primeiro, “desencadearia [...] a existência do mundo” (LISPECTOR, 1964, p. 53, p. 73).

Ou, ainda, o que é igualmente relevante aqui, o romance pode ser lido pelo viés de um desejo, a *princípio* frustrado, de *não* transcendência: “Eu tinha vergonha de me ter tornado vertiginosa e inconsciente para fazer aquilo que nunca mais eu ia saber como tinha feito. [...] A transcendência era em mim o único modo como eu podia alcançar a coisa? Pois mesmo ao ter comido a barata, eu fizera por transcender o próprio ato de comê-la” (LISPECTOR, 1964, p. 199). Finalmente, como corolário das duas primeiras abordagens, pode-se ler a obra pelo entendimento de um princípio existencial que postula a equivalência entre o divino (a verdade?) e o mundo em si, sintetizada na conclusão a que a narradora chega após ingerir a barata: “Eu que pensara que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. E que assim me aproximaria do... divino? do que é real? O divino para mim é o real” (LISPECTOR, 1964, p. 201).

O romance de Lispector exemplifica bem a tensão entre o processo *hylético* – as emoções descarregadas pelo conteúdo intencional, encarado como a narrativa, a linguagem ou o texto projetados na consciência – e esse próprio conteúdo, transbordado pelas sensações despertadas por um e outro, sensações que um fenomenólogo como o Husserl (1982, p. 85) reduziria a uma simples “matéria funcional”, sem status próprio. A angústia incitada pela apresentação da barata e de sua “massa branca” e, sobretudo, pelo fantasma da ingestão do inseto, que se alastra por toda a narrativa, não se reduz a algo que possa ser posto entre parênteses e observado friamente (como *hylé*), já que a porção de angústia que se “evapora” na redução fenomenológica tradicional tem, no mundo natural – isto é, na experiência literária – vida própria (persistindo, mesmo, depois de fechado o livro). Tampouco a náusea que as descrições e a expectativa de ingestão provocam é apenas matéria acessória, sendo, antes, uma

porção tão importante do processo total que contribui para a construção do próprio sentido do conteúdo intencional, além de, como no caso das emoções, sobreviver ao ato da leitura.

Em outras palavras, não é porque estamos empenhados em entender por que G. H. ingeriu um inseto, ou o que esse gesto pode significar simbolicamente, que o nosso estômago não irá revirar diante da imagem (visual, mas também tátil e gustativa) sugerida. Em uma mesma experiência, diferentes estados, conscientes e autoconscientes, – leitura da narrativa, reflexão interpretativas, emoções, sensações etc. – se alternam como foco da atenção do leitor. Mais do que isso, a experiência é feita dessa dinâmica, com cada uma das dimensões reforçando a outra.

Leitura em movimento

Para fechar esta ensaio, penso na necessidade de trazer possibilidades de leitura de obras literária que não se restrinjam à tradição hermenêutica e abram espaço para uma vivência afetiva da literatura: para seus efeitos sensoriais, perceptuais e emocionais, a partir da configuração de um espaço híbrido na consciência, em um imaginário somático e cinético: uma experiência literária em que nosso corpo, mesmo que de modo silencioso e passivo, esteja animado e em movimento.

Em *As vidas dos animais*, J. M. Coetzee (1999, p. 35), pela voz da personagem Elizabeth Costello, tenta delinear outro modo de consciência, oposto ao cartesiano, que tenha como base “uma sensação gravemente afetiva – de ser um corpo com membros que têm extensão no espaço, de estar vivo no mundo”. Esse modo consciente está no coração da literatura. A respeito do poema “*The jaguar*”, de Ted Hughes, Costello faz notar que o animal-tema do poema caminha por sua jaula movido por uma outra forma de consciência: “A jaula não tem realidade para ele; ele está *em outro lugar* [...] porque sua consciência é cinética e não abstrata: o ímpeto de seus músculos o move”. “O poema”, diz ela, nos pede para que “habitamos aquele corpo” (COETZEE, 1999, p. 51).

Experimentar a consciência do jaguar seria, assim, experimentar uma consciência afetiva levada às últimas consequências. É esse também o tipo de imaginação que evoco – como terreno por definição do híbrido corpo-alma –, uma imaginação que habita e se deixa habitar sensorialmente, cineticamente. Se “o mundo rola embaixo do ímpeto” das patas do

jaguar, como escreve Hughes (2010, p. 40, tradução de Sergio Alcides), ele rola também sob os pés do leitor, com as possibilidades de sermos e nos vermos, levando nossa capacidade de performar, imaginariamente, o texto para um domínio não restrito por uma só forma de consciência, operada estritamente pela razão (ver, sobre isso, ISER, 1993).

Esse modo de encarar o literário é promissor para que se repense o próprio conceito de representação. E nem é preciso irmos tão longe – se é que é tão longe tentarmos habitar imaginativamente o corpo de animais não humanos. Problematizar os conceitos de representação e de literatura, a partir de um confronto com modos não “ocidentais” de encará-la, como vem fazendo todo um grupo de teóricos que se volta para a literatura ameríndia, me parece muito promissor.

Imaginação radical, consciência cinética, representação ameríndia... Os conceitos alimentam a reflexão sobre a experiência consciente de leitura. É da tensão entre os estados de consciência, estados reflexivos, emotivos e sensoriais, alguns simplesmente instantaneidades somáticas, que surge a força da experiência da arte. Com isso, não defendo a primazia de um ou de outro – afeto ou sentido –, mas a potência produzida por sua mútua resistência, uma resistência elástica. Penso que nos deslocarmos do espaço convencional no pensamento ocidental, em que a razão subjuga outras possibilidades conscientes, poderemos pensar um conceito de representação mais amplo e na literatura uma ampliação do mundo-coisa de que somos parte, que, ao mesmo tempo que estende nosso entendimento racional sobre o mundo, nos redime ao nos reconectar fugazmente, como corpos que também somos, a ele.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

CASTORIADIS, Cornelius. *The Imaginary Institution of Society*. Tradução Kathleen Blamey. Cambridge, Malden: Polity, 2005.

COETZEE, J. M. *The Lives of Animals*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

HUGHES, Ted. O jaguar. *Suplemento Literário*, n. 1332, p. 40, 2010. Tradução Sérgio Alcides. Acesso em: 2 set. 2015.

HUSSERL, Edmund. *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*. Tradução F. Kersten. The Hague: Nijhoff, 1982. v. First Book: General Introduction to a Pure Phenomenology.

ISER, Wolfgang. *The fictive and the imaginary: charting literary anthropology*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1993.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Sabiá, 1964.

ROSA, João Guimarães. O burrinho pedrês. *Sagarana*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. p. 3–68.

**O CÉU, O FEIJÃO, A FOME: CONFIGURAÇÕES DO ESPAÇO NA ESCRITA DE
*QUARTO DE DESPEJO***

Mariana Patrício Fernandes (UFRJ)¹

Resumo: O artigo pretende entrever modos pelos quais a escrita de Carolina Maria de Jesus engendra outras formas de concepção da relação entre literatura e espaço literário fazendo vibrar e estremecer fronteiras tradicionais que distinguem literatura e vida, real e imaginário, referente e significativo. O que se apresenta em *Quarto de despejo* é uma escrita onde o relato íntimo é pura exterioridade, janela aberta para o espaço sideral e para os traços brutais da fome, criando uma cena outra que enfrenta mecanismos de exclusão, escapando a eles.

Palavras-chave: Espaço; literatura; diário íntimo; Carolina Maria de Jesus; corpo.

Fiz a comida. Achei bonito a gordura fringindo na panela. Que espetáculo deslumbrante! As crianças sorrindo vendo a comida ferver nas panelas. Ainda mais quando é arroz e feijão. É um dia de festa para eles.


A primeira coisa que faço é abrir a janela e contemplar o espaço. (Carolina Maria de Jesus, 2007).

No final dos anos 1950, a escritora e catadora de papel mineira, Carolina Maria de Jesus, guardava um caderno e um lápis embaixo do travesseiro no qual escrevia um diário. Nos cadernos, a escrita tece uma costura singular entre anotações sobre o preço dos gêneros alimentícios, reflexões a cerca da política nacional, digressões poéticas sobre o céu de São Paulo, a experiência de ser mãe de 3 filhos em uma vida miserável, e registros do cotidiano da favela do Canindé, onde mora. O solo comum sobre o qual repousa esse texto é a marca dos dias no topo da página.

O diário vem a público em 1960, editado pelo jornalista Audálio Dantas que se depara com ele ao ser enviado ao Canindé pela revista *Cruzeiro* para escrever uma reportagem sobre a favela. A publicação tem sucesso imediato, vendendo quase cem mil cópias, um fenômeno para o mercado editorial brasileiro.

A hipótese desse artigo é que o fascínio literário que *O quarto de despejo* exerce em seus leitores se deve em grande parte à força com a qual pressiona a linguagem a seu limite exigindo outras abordagens do que entendemos por literatura, ou ainda por

¹ maripatricao22@gmail.com



espaço literário. Isto porque subverte dicotomias conhecidas que demarcam fronteiras entre autobiografia, poesia, jornalismo e registro cotidiano. Abrindo, dessa maneira, esteticamente, outros modos de experimentar a relação entre a literatura e a vida, na qual as palavras que se inscrevem no caderno são marcadas por uma força de de re-existência literária e literal.

Quarto de despejo abre espaços de coexistência a primeira vista, impossíveis, irrepresentáveis que, no entanto, só ganham esse estatuto a partir de uma lógica hierárquica que o texto de Carolina de Jesus desmonta. Sua escrita para existir desfeticiza a pobreza e ao mesmo tempo transforma a sobrevivência em matéria literária. Em um gesto ao mesmo tempo arriscado e delicado que não recua e que com isso cria uma zona, nem utópica, nem heterotópica da experiência.. Esse outro espaço infra-significante no qual foram lançadas todos os temas relativos ao que ocidente definiu como coisa de mulher: a maternidade, os cuidados reprodutivos, a economia doméstica agora tomam a cena sem pedir licença, arrastando no fluxo dos dias significados e locais bem definidos de escrita e leitura. Mas esta outra cena não se oferece em espetáculo a ser consumido, como propõem algumas leituras da obra da escritora.

O que se deseja pensar aqui , a partir de *Quarto de despejo* então, é de que modo a sua abertura entretém outras formas de conceber o espaço literário e sua relação com os espaços que o atravessam, em um país em que as feridas abertas pela violência colonial racista e machista ainda latejam, exigindo que levemos a sério a discussão a respeito da relação entre literatura e liberdade. Partiremos então da discussão acerca de espaços utópicos e heterotópicos levantada pelo filósofo Michel Foucault para pensar em como essas noções se embaralham da escrita de Carolina Maria de Jesus.

Ablui as crianças, aleitei-as e ablui-me e aleitei-me.
Esperei até as 11 horas um certo alguém. Ele não veio. Tomei um melhoral e deitei-me novamente.
Quando despertei o astro rei deslizava no espaço. A minha filha, Vera Eunice dizia – Vai buscar água mamãe. (JESUS, 1993, p,12).

Utopia/heterotopia: O quarto de despejo


A questão do espaço era uma questão principal em torno da qual girava o pensamento de Michel Foucault, em meados dos anos 1960. 1966 é o ano de *As palavras e as coisas* e da conferência radiofônica que pronuncia acerca da relação entre literatura e utopia. Transmissão essa que rende a Foucault um convite para apresentar uma palestra em 1967 no Círculo de Estudos Arquiteturais de Paris e que compõem - conferência radiofônica e palestra - o corpo da publicação lançada no Brasil em 2013 chamada *O corpo utópico, as heterotopias*.

As palavras e as coisas, segundo Foucault seria um eco ressonante da *História da Loucura*. Em ambos tratar-se-ia de pensar como uma cultura estabelece o que o filósofo chamará de “grande tabuleiro de identidades distintas que se estabelece sobre o fundo confuso, indefinido, sem fisionomia e como que indiferente das diferenças”. E segue:

a história da loucura seria a história do Outro – daquilo que, para uma cultura é ao mesmo tempo interior e estranho, a ser portanto excluído (para conjurar-lhe o perigo interior) encerrando-o porém para reduzi-lhe a alteridade); a história da ordem das coisas seria a história do Mesmo – daquilo que, para uma cultura, é ao mesmo tempo disperso e aparentado, a ser portanto distinguido por marcas e recolhido em identidades”. (Foucault, 2000, p. XIV).

A ordem para Foucault portanto é um grande tabuleiro, o nosso solo “silencioso e ingenuamente imóvel” que no limiar da modernidade começa a rachar. Nessas rachaduras a ordem se faz ver em sua nudez. Deixa de ser transparente. Se opacifica. Nesses interstícios também, nos limiares, surgem espaços improváveis que produzem um paradoxo nos modos de ser da ordem, ao mesmo tempo afirmando-as e dissolvendo-as. As heterotopias.

O prefácio de *As palavras e as coisas* abre com o já célebre exemplo da enciclopédia chinesa de Borges que arruinaria o próprio espaço comum dos encontros ao criar categorias completamente insólitas que encontram um limite em nosso pensamento. O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se. Trata-se de uma questão de espaço, de *onde*. O inquietante dessa disposição de coisas tão díspares entre si é a impossibilidade de definir, nas palavras de Foucault, “por baixo de umas e outras, um espaço de acolhimento, um lugar-comum”.




Que Borges finalmente torna possível ao evocar a nacionalidade da enciclopédia. A China seria esse lugar para o imaginário ocidental que representa o paraíso da extensão, e de outros modos de relação entre as palavras e as coisas:

Para nosso sistema imaginário, a cultura chinesa é a mais meticulosa, a mais hierarquizada, a mais surda aos acontecimentos do tempo, a mais vinculada ao puro desenrolar da extensão.(Foucault, XV).

A Enciclopédia chinesa de Borges, entretanto, provoca em Foucault um riso desconfortável por fazer entrever esse tipo de região mediana entre o possível e o impossível.

Sobre esses espaços Foucault falará mais em *O Corpo Utópico, as heterotopias*. As heterotopias teriam como regra geral justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. (Foucault, 2013, p.24) são contestações míticas e reais do espaço em que vivemos. Os jardins, os cemitérios, os asilos, as casas de tolerância, as prisões, os clubes de férias do Mediterrâneo. A sociedade ocidental teria transformado, cada vez mais, os lugares heterotópicos em centros de confinamento de subjetividades desviantes. Casas de repouso, clínicas, prisões. Seriam como o limiar da ordem. Ao mesmo tempo fechamento e abertura. A possibilidade do sonho. Um barco que flutua sobre as águas, fechado em si, livre de sentido, atracando de porto em porto atrás do que há de mais precioso. Nas civilizações sem barco, escreve Foucault, os sonhos se desvanecem, a espionagem substitui a aventura, e a truculência dos policiais, a beleza ensolarada dos corsários. Poderíamos concluir, a partir de Foucault, que sem heterotopias seria como se não houvesse fora. Como se estivéssemos confinados ao presente.

A literatura de Carolina Maria de Jesus, investe contra o confinamento no qual o poder pretende encarcerar espaços heterotópicos, justapondo a literatura, ao seu quarto em um barraco em uma favela paulista, em um Brasil do desenvolvimento desigual. O caderno justaposto ao travesseiro. O quarto de despejo se transformando em página de livro, o livro se transmutando em quarto. Formando assim uma relação parcial e não excludente entre vida e escrita cheia de interrupções e intromissões, em um espaço que



não se deixa confinar e que invade outros espaços aos quais não foi convidado.² Rompendo hierarquias sobre quem pode escrever, quando e como.

O intelectual rico em seu gabinete, enquanto mulheres subalternas executam o trabalho doméstico que o tiraria de sua concentração, esse ambiente a que a escritora chamaria posteriormente de *Casa de Alvenaria* dá espaço a uma escrita que estilhaça os espaços lisos e lustrados e que entretanto é capaz de ressignificar o papel, o suporte, o texto, a cidade que percorre.


A comida no estômago é como combustível nas máquinas. Passei a trabalhar mais depressa. O meu corpo deixou de pesar. Comecei a andar mais depressa. Eu tinha a impressão que eu deslizava no espaço. Comecei sorrir como se tivesse presenciado um lindo espetáculo. E haverá espetáculo mais lindo do que ter o que comer? (Jesus, 1993, p.40)

Quarto de despejo é um livro repleto de espaços imaginários, utópicos que Carolina Maria de Jesus descreve como espetáculos: corpos que deslizam no espaço, alimentos que se iluminam na panela, e o maior desses espaços, o céu e os astros que como corpos celestes deslizam, apontando para a possibilidade de um outro mundo.

(...) Quando estou com pouco dinheiro procura não pensar nos filhos que vão pedir pão, pão, café. Desvio meu pensamento para o céu. Penso: será que lá em cima tem habitantes? Será que eles são melhores do que nós? (...) será que lá existe favela? E se existe favela, será que eu vou morar na favela? (Jesus, 1993, p.45)

Mas estas projeções utópicas são sempre perfuradas, justapostas, por um espaço outro que se impõe. O do quarto do despejo, das crianças com fome, das panelas quase sempre vazias, dos mosquitos e vermes, sobre o qual o corpo que escreve se movimenta com força e cansaço. A escrita cartografa essa justaposição de espaços aparentemente impossíveis de ocorrerem simultaneamente. Aparência produzida por uma ideia ainda muito marcada no pensamento ocidental para a qual pensamento e corpo andam

² A tese de doutorado de Denise Aparecida do Nascimento (2014) analisa as escritas heterotópicas das escritoras Conceição Evaristo e Geni Guimarães, pensando sobre como essas autoras redefinem a relação entre literatura e pertencimento. Nascimento destaca a influência da escrita de Carolina Maria de Jesus na obra de Conceição Evaristo. Fato aliás muitas vezes mencionado por esta escritora, que aponta Carolina como uma das vozes que compõem o seu conceito de *Escrevivência*, no qual as histórias das mulheres negras não mais servirão para embalar o sono tranquilo dos senhores brancos.



separados e que implicitamente fazem crer que para pensar é preciso estar só, apartado do mundo, fora do chão. Que corpo sustenta esse pensamento? Sob que condições ?


A utopia como apagamento do corpo foi pensada e problematizada por Foucault em *Corpos Utópicos, as heterotopias*. O corpo, segundo o filósofo, estaria sempre em outro lugar, imagem no espelho, unidade imaginada como a Cidade do Sol: “não tem lugar mas é dele que irradiam todos os lugares possíveis” (Foucault, 2013 p.14) A experiência de fazer amor, segundo Foucault, faria refluir no corpo toda a utopia “No amor o corpo está aqui” (idem, p.16)

Em *Quarto de despejo* o aqui do corpo está sempre presente. Pela experiência da fome, mas também da necessidade permanente do cuidado com a casa, com os três filhos, com o preço dos alimentos. Poderíamos dizer que trata-se de uma escrita heterotópica, ainda que os exemplos dados por Foucault todos digam respeito a um espaço que estabelece um limite entre o dentro e o fora: o teatro, o cinema, o cemitério, os manicômios, os jardins. No diário de Carolina Maria de Jesus tudo é exterioridade, o barraco aberto para a favela, uma escrita que percorre a cidade catando papel e lata, o quarto sempre invadido pelos despejos de um cotidiano em que tudo é desde sempre fora, invadindo o território da escrita, inundando-a. Forçando o pensamento a entrever outros modos de relação com o corpo, com o mundo.

Ainda que pequenos pontos de fechamento possam ser reconhecidos. Breves momentos de solidão para escrever, sempre atravessados pelos gritos dos vizinhos que adentram a folha. O desejo de intimidade nunca respeitado. Mantido apenas pela marca dos dias no topo das páginas. O signo que fecha essa abertura no espaço. O tempo que corre. A única dimensão verdadeiramente utópica de *Quarto de despejo*.

A vergonha de ser uma mulher. Haverá razão melhor para escrever?

Em *Calibã e a Bruxa* (2017), Silvia Federici critica as teses marxianas sobre trabalho por ater-se ao operariado e não levar em conta os trabalhos exercidos por mulheres no espaço doméstico. Destaca também a reação misógina que se seguia a qualquer movimento emancipatório das mulheres, como a caça às bruxas durante o período da inquisição na Europa.



Federici também critica o modo como Foucault em suas teses biopolíticas ignora as relações específicas que o capitalismo e a modernidade engendram nos corpos das mulheres. Invisibilizando o trabalho doméstico, o cuidado cotidiano, repetitivo, que não instaura uma ruptura no tempo, nem um outro lugar, mas que é a força oculta que faz com que os homens produzam e se reproduzam.


Ao silenciar sobre esse trabalho, desqualificando-o, tudo se passa como se fosse matéria infra-significante, infra-literária, sem a qual nenhuma atividade se torna possível, mas sobre a qual nem sequer vale a pena falar.

Quarto de despejo desorganiza completamente essa lógica do silenciamento, transformando em espetáculo os gestos cotidianos de sobrevivência, em geral jogados para a fora da cena. Mas a noção de espetáculo com a qual a autora trabalha não segue a lógica fetichista na qual as representações são arrancadas de suas conexões paradoxais e dolorosas.

Espectáculo, utopia e outros procedimentos de fenda no espaço tempo se dão sem apagar os elementos que o compõem. O feijão é espetacular porque feijão, não por algum simbolismo ou metáfora. Aqui tudo é simultaneamente concreto e mágico. Experiência que ao mesmo tempo fascina e dificulta a leitura do diário dentro de uma perspectiva que dicotomiza categorias como real e imaginário, referente e significante, intimidade e exterioridade. Categorias que se baseiam em uma perspectiva ocidental e europeia de subjetividade em sua relação com as esferas da experiência.

Quarto de despejo faz tremer todas elas, apostando na potência da escrita em fazer vibrar as fronteiras da cidade, do corpo e da literatura. A escrita como arma contra o patriarcado, o racismo e a desigualdade social, no modo como aniquilam subjetividades, esmagando-as, consiste aqui em Carolina Maria de Jesus em ressignificar a lógica do espetáculo, sem nunca totalizá-la. O céu sempre em relação com o corpo que fede, porque trabalha, o trabalho e o sonho, a maternidade e a política se apresentam no espaço de uma voz que ignora o silenciamento que a sociedade lhe impõe.

Nesse sentido, o diário de Carolina Maria de Jesus amplia as possibilidades de interpretação da pergunta feita por Gilles Deleuze no primeiro capítulo de seu livro *Critica e Clinica* (1997). Deleuze relaciona a literatura a um processo de minoração de subjetividades dominantes e, a partir de Primo Levi, retoma a questão: a vergonha de ser um homem, haverá razão melhor para escrever? A vergonha de ser um homem,



escreve Deleuze é produtora de um devir minoritário, que nos desidentifica das formas de expressão dominantes. Entraríamos sempre em um devir-mulher, animal ou vegetal que não diz respeito à matéria vivida ou às lembranças, mas ao informe, às zonas de indiscernibilidade que deixam entrever outros modos de vida. Para devir em literatura, seria preciso deixar de dizer eu, sair da estrutura neurótica edipiana que remete tudo a papai-mamãe.

Contudo, como aponta Gayatri Spivak, no texto publicado em 1988, *Pode o subalterno falar?*, a crítica deleuziana ao sujeito implica em ter como ponto de partida um Sujeito cujas referências são europeias e ignora as condições econômicas sobre as quais esta noção de sujeito se assenta (2014). Em *Quarto de despejo* a estrutura edipiana cujo foco é o indivíduo burguês atomizado e autoreferente da modernidade europeia não tem lugar. A não ser como signo de exclusão pertencente ao mundo das casas de alvenaria que a autora frequentará após a publicação do primeiro diário, como estrangeira. A operação se inverte e a escrita aqui perde a vergonha de ser uma mulher, fazendo emergir no espaço liso e asséptico da página em branco, tábula rasa do sujeito cartesiano, o espaço da cozinha, com suas panelas no fogo e o barulho das crianças. Mas essa inversão não passa pela reconstituição de uma identidade dominante. Carolina Maria de Jesus não entra em um devir-homem para escrever. Nem a voz que anuncia os dias se coloca nesse lugar.


– Quando eu era menina o meu sonho era ser homem para defender o Brasil porque eu lia a história do Brasil e ficava sabendo que existia a Guerra. Só lia nomes masculinos como defensor da pátria. Então eu dizia para a minha mãe.

- Por que a senhora não faz eu virar homem.

Ela dizia:

- Se você passar por debaixo do arco-íris você vira homem.

Quando o arco-íris surgia eu ia correndo na sua direção. Mas o arco-íris estava sempre distanciando. Igual os políticos diante do povo. Eu cansava e sentava. Depois começava a chorar. Mas o povo não deve cansar. Não deve chorar. Deve lutar para melhorar o Brasil para os nossos filhos não sofrer o que estamos sofrendo. Eu voltava e dizia para a mamãe



- O arco-íris foge de mim. (Jesus, op.cit, p.48)

A identidade masculina dominante está sempre em fuga. A literatura por sua vez também funciona como forma de evasão emancipatória contra o casamento em uma sociedade patriarcal e machista.

Um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta pra escrever. E que deita com lápis e papel debaixo do travesseiro. Por isso eu prefiro viver só para meu ideal. (Jesus, p.44)


A literatura como ideal na escrita de Carolina Maria de Jesus funciona como esse arco-íris sempre em fuga do qual não é possível abdicar. E que não permite pouso fixo, como demonstrou a escrita de *Casa de Alvenaria*. A escrita é abertura no espaço, pura exterioridade, desejo de um comum não totalizante em que histórias silenciadas possam ser ouvidas, cantadas. O desejo de escrita vem junto com um desejo musical de embalar outros sons em um Brasil da exclusão. Sons que fazem vibrar e estremecer ao mesmo tempo territórios bem definidos onde se é permitido falar em literatura. Vibração que Carolina Maria de Jesus não abandona, mesmo que isso ponha em risco a estabilidade dentro das quatro paredes caídas da casa de alvenaria.

Nesse 2017 em que esse duplo sentido entre vibração e estremecimento parece fazer ruir o solo das instituições brasileiras é preciso saber entrever a possibilidade de criação de novos espaços de abertura. Nos quais a linguagem faça correr e transbordar forças represadas em um sistema excludente. Para que um solo comum não se defina a partir de territórios fechados, mas como passagem e abertura que garanta o que Jean-Luc Nancy chamou de exigência de estar no mundo (1993).

Referências bibliográficas

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

FEDERICI, Sílvia. *Calibã e a bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.



FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
_____. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: Martins Fontes, 2013

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada. Diário de uma favelada*. 9ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2007.

NASCIMENTO, Denise Aparecida. *Espaço e heterotopias nas obras de Conceição Evaristo e Geni Guimarães*. Tese de doutorado defendida pela UFJF, 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.



A DERIVAÇÃO DO OLHAR: ALTERIDADE E ANIMALIDADE NA LITERATURA DE MURILO RUBIÃO E LYGIA FAGUNDES TELLES

Marília Westin (USP)¹

Resumo: A partir da articulação dos personagens Teleco, de Murilo Rubião, e Rahul, de Lygia Fagundes Telles, nos propomos a pensar o que a animalidade tem como consequência na invenção de sentido. Se em “Teleco, o coelho” a problemática está na relação da linguagem com o corpo que se metamorfoseia, em *As horas nuas*, o gato, ora narrador dos feitos da dona e daqueles que cercam o seu ambiente, ora personagem observado a partir de uma ótica antropocêntrica, faz do leitor – que varia de identidade dentro da alteridade do romance – o metamorfo.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles; Murilo Rubião; animalidade


Reconhecer a literatura como possibilidade de experienciar um mundo cuja realidade, apesar de atravessada por normatividades validadas pelo imperativo daquilo que é compreendido como possível, também atravessa tais normatividades a partir da essência constitutiva da leitura, capaz de transformar impossibilidades em possibilidades potenciais, é o primeiro passo para pensá-la fora do regime de figuração.

O tensionamento entre o espaço ficcional, fundado sobre regimes relacionais imaginários, e o conjunto de pressupostos que constitui o universo do sujeito que lê implica em uma sobredeterminação de experiências que se modificam simultaneamente e geram outras realidades possíveis.

Entre a subjetividade das afecções, ou seja, daquilo que nos afeta e nos faz enxergar o mesmo de maneira diferente, e a objetividade do corpo físico no qual tais afecções são produzidas, está o ponto de vista. Assumir determinado ponto de vista é, portanto, perceber algo a partir da direção e da relação, geralmente atravessada por estruturas de poder já consolidadas.

Proponho, então, um exercício de análise que admita os regimes de existência da obra e do mundo fora de uma relação hierárquica, para compreender, a partir dos personagens Teleco, de Murilo Rubião, e Rahul, de Lygia Fagundes Telles, de que modo o ponto de vista do não humano sobre o ponto de vista do humano reconfigura certas percepções de mundo aparentemente hegemônicas, criando um espaço no qual ser

¹ Graduada em Letras (USP), mestranda em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). Contato: westin.marília@gmail.com



humano se relaciona mais com as experiências e sensibilidades que mobilizam um corpo do que com uma forma corpórea orgânica e específica.


No movimento de leitura, produzimos sistemas móveis e performativos, cujos valores, dinâmicos, atuam entre a premissa de entendimento daquilo que compreendemos como realidade e a suspensão do julgamento para podermos acessar o que é entendido como imaginário², de forma que, conforme observado por Mauro de Almeida (2013), apesar de tudo ocorrer *como se* o mundo existisse conforme o sistema consolidado como possível, há sempre um resíduo, um *e se*, que pode transformar tais modos de existência.

É pela manipulação desse resíduo, do *e se*, que Murilo Rubião cria a sua literatura, cujo aspecto fantástico resulta do choque entre uma experiência aparentemente irrealizável fundamentada no acervo de pressupostos já reconhecidos pelo seu leitor. Cruzando experiências insólitas que são utilizadas como artifício para criticar experiências reais, o autor manipula sistemas equívocos³, sistemas de mundos que, a partir de perspectivas diferentes, atuam em simultaneidade e afetam tanto a experiência do leitor como a interação entre os personagens, que não compartilham alguns pressupostos dos modos de existência colocados em jogo mas não sabem disso, criando um espaço de possibilidades que tensiona a narrativa como um todo.

“Teleco, o coelho”, publicado originalmente em 1965 na obra *Os dragões e outros contos*, coloca em movimento a relação entre o humano e o não humano do ponto de vista do humano, que varia conforme as metamorfoses do protagonista. As posições de humanidade e animalidade, quando vistas a partir de outra ótica, criam outra ética.

² É importante destacar que imaginação e realidade não podem ser entendidas como antônimas. São, antes, essenciais uma à outra. A imaginação está contida na realidade, e a realidade, na imaginação. A minha hipótese é que os pares se relacionam a partir da síntese disjuntiva proposta por Deleuze e Guattari em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia v.2* (1980) e analisada por Viveiros de Castro na obra *Metafísicas canibais* (2015), pois, ainda que se configurem a partir de recortes diferentes de visibilidade, eles se modificam mutuamente por uma distinção positiva e intensiva que institui a multiplicidade como unidade.

³ “Equivocação é aqui um modo de comunicação por excelência entre diferentes posições perspectivas – e, portanto, também condição de possibilidade e limite da empreitada antropológica [...] Uma equivocação não é precisamente uma 'falha em entender' (Oxford English Dictionary, 1989), mas uma falha em entender que entendimentos não são necessariamente os mesmos, e que não são relativos a modos imaginários de 'ver o mundo', mas a mundos reais que estão sendo vistos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 5-11)



O conflito que inicia o conto tem como pano de fundo as relações de poder responsáveis pela organização do ponto de vista dominante. Teleco, à procura de um cigarro, interpela o narrador. Este, de costas para o interlocutor, se sente incomodado com a presença de “inoportuno pedinte”, que, no seu imaginário, deveria ser um moleque qualquer. Incomoda-se ainda mais quando o sujeito lhe pede licença, dizendo que também gostava de ver o mar.

Surpreso, o narrador decide enxotar o pedinte, não admitindo a possibilidade de um alguém-pessoa supostamente de classe social inferior à sua expressar um afeto em comum e, sobretudo, reclamar o direito de exercê-lo. O choque acontece quando ele se depara com um coelho, que habita a esfera da natureza, sobre a qual o homem exerce domínio. A própria domesticação dos animais, que passaram da categoria de presa ou besta para a de pertence e, posteriormente, de amigo, está fundada na necessidade de dominação.


- Está bem, moço. Não se zangue. E, por favor, saia da minha frente, que eu também gosto de ver o mar.

Exasperou-me a insolência de quem assim me tratava e virei-me, disposto a escorraçá-lo com um pontapé. Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente:

- Você não dá porque não tem, não é, moço? (RUBIÃO, 2016, p. 52)

Desse modo, para o narrador, a possibilidade de um alguém-animal expressar afeto não soa como uma ameaça, pois tal animalidade parece poder ser domesticada conforme a conveniência. O pedido do metamorfo, ao mesmo tempo que lhe atribui um estatuto de pessoa por instituir a linguagem, faz com que o narrador se volte para o protagonista e o observe, anulando tal estatuto em simultaneidade à sua instituição e transformando as atitudes de Teleco, que antes eram percebidas como mostras de insolência, em delicadeza. A partir de então, o narrador não apresenta resistência alguma frente a seu novo companheiro, mesmo sabendo ser ele tão versátil e, ao descobri-lo sem morada, convida-o para viver em sua casa.

Portanto, o que varia não é o *modo de dizer* e sim o *corpo de quem diz*. O conto institui um universo no qual a capacidade de linguagem do metamorfo aparece desvinculada à possibilidade de ser pessoa – *como se* a linguagem pudesse se dar sem experiência e afeto, uma linguagem-limite que, apesar de compreensível pelo narrador




no plano do enunciado, aparenta ter sua enunciação deslegitimada por reverberar do interior de um corpo animal, cuja subjetividade não é reconhecida.

Enquanto Teleco, predominantemente na corporeidade de um coelho, parecia se reconhecer como bicho, suas metamorfoses não afetavam o recorte de visibilidade no qual era enquadrado pelo seu anfitrião pois não modificavam a experiência dos limites do corpo objetivo, que olha algo de algum lugar, nem a dos limites do corpo enquanto feixe de relações, que atravessa esse algo com suas afecções, sua potencialidade enunciativa e seu olhar.

Teleco se refere às suas metamorfoses iniciais como sendo um disfarce. O personagem parece mudar *o que é* para ocultar *quem é* ou *quem gostaria de ser*. O problema é instaurado a partir do momento em que a variação do corpo enquanto forma passa a acompanhar uma alteração da posição enunciativa ocupada pelo personagem, ou seja, uma variação do corpo enquanto fundo e, conseqüentemente, do recorte de visibilidade do narrador frente ao protagonista que já se vê como outro, como Barbosa, um homem na corporeidade de um canguru.

Barbosa estabelece uma relação com o narrador de uma posição na qual manipula a linguagem enquanto possibilidade de experiência. Pela performatividade, ele institui e valida a própria humanidade, de forma que seu corpo animal salta aos olhos do anfitrião e vira motivo de chacota, pois este é o ponto de divergência que os separa e garante a superioridade do humano.

O corpo de quem diz entra em conflito com o seu *modo de dizer* e, sobretudo, com a *validação do enunciado pela enunciação carregada de afecção* vinda daquele que tenta recuperar o estatuto de pessoa. O que está em jogo é uma relação entre sistemas diferentes: para o narrador, a objetividade do corpo físico precisa corresponder à subjetividade que aquele corpo, inserido em determinado modo de existência, carrega — os não humanos, mesmo que possuam linguagem e um quase afeto, devem atuar apenas no limite do enunciado e não podem manifestar vontades e afecções que as façam atravessar essa fronteira. Para o protagonista, por sua vez, a inconstância metamórfica presume sobretudo uma variação da subjetividade de forma que as transformações do corpo, secundárias, cessam quando Teleco assume a personalidade de Barbosa. Tal personalidade é de fato percebida enquanto realidade pelo personagem, mesmo que para o narrador tudo pareça uma brincadeira de mau gosto.




O clímax da narrativa se dá no momento em que as experimentações pragmáticas do narrador, que habita o sistema mais próximo da realidade, ou seja, um sistema cuja noção de humanidade está atrelada à determinada noção de corpo, se chocam com as experimentações pragmáticas do protagonista, no qual a humanidade parece ser uma categoria posicional/relacional. Os dois sistemas, que no primeiro momento atuam em uma simultaneidade pacífica, entram em conflito e os personagens são inseridos em um desacordo metafísico. Daí a “trágica sinceridade” no falar de Barbosa ao afirmar-se um homem e daí também a raiva irracional do narrador frente a essa afirmação, que culmina na expulsão de Barbosa e de sua namorada da casa antes partilhada pelos três.

Certo dia, Teleco reaparece transformado em um cachorro, animal amigo do homem por excelência. Não consegue responder perguntas objetivamente, tampouco controlar suas mutações constantes. Ao perder o controle de suas transformações ele perde também a linguagem, como se a tentativa de se tornar homem, de se submeter às leis cruéis que regem a humanidade, o fizesse explodir em uma animalidade radical.

Doente e impossibilitado de se alimentar, já que o tamanho do alimento nunca condiz com o tamanho da sua boca, morre paulatinamente. Estabiliza-se na forma de um carneirinho febril, símbolo bíblico do sacrifício e da pureza, que rememora a vitória da racionalidade humana sobre a animalidade, antes de transformar-se em uma criança morta, suja e sem dentes.

No conto, o jogo entre a possibilidade de subjetivação de uma humanidade não reconhecida enquanto tal por ser tida como inferior e a possibilidade de subjetivação de uma animalidade validada até o momento em que procura uma pessoalidade, cria um deslocamento que produz uma crítica tanto à posição do animal quanto à posição do humano no mundo.

Ora, a partir de Teleco observamos uma variação intensa e veloz de perspectivas acionadas pela metamorfose do animal em busca de determinada humanidade, que não é um fundamento nem do corpo e nem da faculdade de linguagem, mas sim uma posição de poder que parece regida por uma necessidade de dominação. Por sua vez, a partir do personagem Rahul, de Lygia Fagundes Telles, somos inseridos em um espaço cujo desejo de humanidade do gato é irrealizável por ser a humanidade, no romance, um fundamento tanto do corpo quanto da faculdade de linguagem. Seu estado animal,



contudo, lhe dá uma vantagem, já que o permite transitar por todos os ambientes e testemunhar as intimidades dos demais personagens.

Em *As horas nuas*, publicado em 1989, a relação entre as perspectivas do animal e do humano assume caráter estrutural na narrativa. O papel do narrar, entendido como o modo pelo qual o enunciado configura ficcionalmente o lugar da enunciação, ao ser ocupado por mais de um personagem a partir de recortes de visibilidade diferentes, cria uma permutabilidade de pontos de vista que, tomados pelo leitor em alternância, ganham validade pelo seu choque, sugerindo assim modos específicos de subjetivação.


O narrar da obra ora é assumido por Rosa Ambrósio, atriz decadente e alcoólatra que encena uma trama que nunca acontece, ora por Rahul, gato declaradamente ateu, ora por narradores em terceira pessoa que expõem as angústias da terapeuta Ananta e do seu primo Renato.

A possibilidade de troca de sistemas de existência em menor ou maior grau, faz com que a obra se transforme em uma grande máquina de ressignificação dela mesma pelo modo como os regimes de temporalidades se cruzam com as corporeidades colocadas em jogo.

A repetição opera tais deslocamentos por fazer a mesma matéria retornar de maneira diferente e em avanço pela voz de outro narrador. O romance, então, se configura enquanto possibilidade de relação entre alteridades diferentes que atuam no limite narcísico do existir somente a partir do olhar do outro, no entanto, esse limite é a todo momento colocado em tensão, pois atravessado pelo olhar de Rahul.

A problemática se instaura quando o sistema sugerido pela obra destoa tanto do reconhecido pelo leitor quanto do validado pela cenografia ali impressa. Explico: em *Teleco*, a linguagem do metamorfo não é estranhada por ser legitimada como possibilidade pelo universo que a obra propõe. Em *As horas nuas*, porém, a linguagem de Rahul é como um segredo — o que escutamos, ocupamos, lemos e reverberamos é o pensamento de um sujeito-pessoa preso em um corpo de gato.

Apertei meu peito inquieto com a palma da mão assim como faço agora. A diferença é que já não tenho mão à altura do gesto, mas uma pata. Veludosa. As unhas bem aparadas para não puxar o fio dos tapetes de Rosa Ambrósio. — O Rahul devia arrumar um par de botas, disse o Diogo me agarrando pelo rabo. (...) Histórias do tempo em que os animais falavam, eu falei pouco. (TELLES, 2010, p. 31)




Rahul, que já tem em seu nome um substantivo próprio e a reprodução onomatopeica do choro de um gato filhote, apresenta o tensionamento entre a objetividade do corpo físico e sua subjetividade a partir de um recorte diferente do apresentado pelo personagem rubiano — enquanto narrador, o gato procura compensar a sua forma atual por meio da fantasia, como se sua continuidade física confinasse suas afecções e sua capacidade linguageira. Interiormente, a partir do narrar, Rahul manifesta sua personalidade, mas exteriormente, quando ocupa a posição de personagem, é um gato como qualquer outro. Ao presenciar a morte de Gregório, ex-marido de Rosa Ambrósio, Rahul expõe que o seu “miado de dor foi o grito que ele, [Gregório], não deu” (TELLES, 2010, p 74). O miado, portanto, aparece em um campo que, ao mesmo tempo em que é metamórfico não é antropomórfico, campo esse regido pela voz enquanto unidade anterior a todas as metamorfoses.

O cruzamento entre a possibilidade do pensamento de Rahul, no plano da enunciação, e o seu miado enquanto único enunciado possível, insere a linguagem em uma espécie de trânsito entre o que está dentro e fora dela, de modo que a relação entre corpo e afecções não mais se instaura em um espaço de distinção, e sim de convergência de aparentes opostos, criando um novo contexto no qual o olhar do gato narrador apreende algo que escapa ao da humanidade.

Perto do gato, os personagens se despem de seu eu atuante, revelam seus segredos como em um espaço de confissão. Rosa, por exemplo, tingi os pelos pubianos diante do animal que a observa — a cena, narrada tanto pelo ponto de vista dela como pelo de Rahul, revela o envelhecimento na perspectiva daquela que tenta ocultá-lo e daquele que, ao longo de toda a obra, expõe a nudez dos corpos que variam com o passar das horas.

— Rahul! ela chama brandamente.

Miau, respondo e sigo até seu peito. Encosto o focinho na sua pele arrepiada, ouço o seu coração. As cavernas, as planícies e os bicos dos seios de pétala pálida. Tenho às vezes catorze anos incompletos, sou imatura como meu país. Há esperança para nós?, ela perguntou a Gregório. Fez a pergunta rindo mas ele respondeu com seriedade, Há esperança, sim. Sinto o pêlo se eriçar porque lembro que ele passava a língua por esse corpo na rota do desejo. No tempo do desejo. Vou pateando pelo mesmo caminho tortuoso. Perigoso, ela está inquieta. Desço de novo até seu ventre. O triângulo sombrio sob a seda. Afundo



mais nesse ventre, quero seu cheiro e me vem o perfume do talco-jasmim que Dionísia polvilhou com fartura nas coxas, virilhas. Não sei por que fez isso na minha frente, isso que fez, tingir os pêlos. Fui obrigado a ver tudo, eu. Valho menos do que a torneira. Ou do que o espelho sem memória.

O despudor das pessoas diante dos bichos, mas sou um bicho? Um bicho. (TELLES, 2010, p. 102)

A sensação de que o gato ocupa um lugar superior ao do humano vem do fato de que, apesar de reconhecido pelo leitor enquanto sujeito que apreende e reconfigura o que vê e ouve⁴, para os demais personagens, ele é percebido apenas como alteridade que está sempre e somente à escuta, portanto, parece incapaz de estabelecer julgamentos e opiniões sobre o que presencia. Rahul, então, transita entre três esferas — é *sujeito* enquanto narra, *alteridade despida de potencialidade enunciativa* enquanto personagem aos olhos dos outros personagens e *potencialidade enunciativa que complementa o eu* enquanto personagem aos olhos do leitor.

Em “Teleco, o coelhinho”, o caráter fluido das posições enunciativas que definem o personagem como sujeito ou não sujeito também problematiza a narrativa. No conto, o leitor comporta-se como observador das variações do olhar — se Teleco é visto pelo narrador como alteridade cuja linguagem atua em um limite que deslegitima sua potencialidade, Barbosa tenta recuperar tal potencialidade no instante que se diz homem. Por um lado, o ponto de vista do narrador varia a partir da associação de Teleco ora ao não humano, ora ao humano, por outro, o ponto de vista de Teleco também sofre variação diante das suas próprias metamorfoses.

Em *As horas nuas*, por sua vez, a tentativa de dar corpo à narrativa das transformações faz Rahul atuar no espaço de um romance que procura trazer a experiência gato e não de um gato que procura encontrar experiência romanesca, ou seja, não estamos diante de um gato que quer ser personagem romanceado, e sim de um romance que, a partir do gato, reconfigura o olhar do leitor frente às humanidades ali postas, fazendo do leitor, — que varia de identidade dentro da alteridade do romance — o metamorfo.

⁴ Vale lembrar que, conforme observado por Viveiros de Castro (2015) a *posição sujeito* estará onde estiver o ponto de vista. O ponto de vista cria o sujeito, já que atrelado ao corpo, afeto e afecções que o atravessam.



Referências bibliográficas

- ALMEIDA, MAURO. Caipora e outros conflitos ontológicos. *Revista de Antropologia da UFSCAR*, v.5, n.1, jan./jun. 2013, p.7-28.
- DERRIDA, JACQUES. *O animal que logo sou*. São Paulo: editora UNESP, 2002.
- FOUCAULT, MICHEL. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- MAINGUENEAU, DOMINIQUE. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MANIGLIER, PATRICE. Manifesto para um comparativismo superior em filosofia. *Veritas*, v. 58, n. 2, maio/ago. 2013, p. 226-271.
- NANCY, JEAN-LUC. *Le parge des voix*. Paris: Éditions Galilée, 1982.
- _____. *À l'écoute*. Paris: Éditions Galilée, 1982.
- NODARI, ALEXANDRE. A literatura como antropologia especulativa. *Revista da Anpoll* n° 38, jan./jun. 2015 p. 75-85,
- RUBIÃO, MURILO. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- TELLES, LYGIA FAGUNDES. *As horas nuas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- THOMAS, KEITH. *O homem e o mundo natural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988
- VIVEIROS DE CASTRO, EDUARDO. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem, in: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, Out. 1996, p. 115-144.
- _____. Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*: v. 2, 2004.

ALEJANDRA PIZARNIK: A POÉTICA DO GESTO ALQUÍMICO E A IMAGEM EXTEMPORÂNEA

Ramon Guillermo Mendes (UEPG)¹

Resumo: A presente proposta de trabalho busca compreender a noção da linguagem poética presente em Alejandra Pizarnik (1936-1972), que surge como uma forma de ritual de comunhão dos planos material e metafísico. Agenciando esses dois pontos de dissonância conjecturamos pensar a partir de fragmentos poéticos como a palavra poética promove uma emergência do que denominamos de *ser adro*, seguindo a reflexão de Didi-Huberman (2009) sobre as possibilidades de um ser da escultura e das formas estéticas que nascem daquilo que lhes é exterior e, dessa maneira, se constituem como seres de passagem, que habitam o limiar do pensamento e da linguagem.

Palavras-chave: Poesia; Metafísica; Tempo.


Gesto e alquimia: sobre o *ser adro*

*Del combate con las palabras ocúltame
y apaga el furor de mi cuerpo elemental.*
(PIZARNIK, 2011, p.131).

A poesia sempre se evidenciou como uma produção estética que procura nascer da impossibilidade do dizer, da *indecibilidade* da palavra ou da tentativa de se transformar uma experiência em uma possibilidade do dizível, que seria sustentado justamente pelos silêncios e pelas lacunas que emergem de forma derradeira entre os movimentos da linguagem: “A poesia nasce no silêncio e no balbuciamiento, no não poder dizer, mas aspira irresistivelmente à recuperação da linguagem como uma realidade total”. (PAZ, 1996, p.120).

Essa *intuição* aparece em quase toda a criação poética, ou como Octavio Paz configura ele sempre como uma réplica, diferentemente do jogo de espelho ligado a concepção de *mimese* (cópia, imagem reproduzida, representação) a réplica é uma forma de se pensar a poesia como um labor de esculpir o tempo na imobilidade eterna de uma ausência declarada, na falha, no erro. O extático que se apresenta pela linguagem poética é a mobilidade que ocorre pela distância ou espaçamento entre uma

¹ Mestrando em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Keli Cristina Pacheco. Contato: ramon_pesquisa@hotmail.com



criação e outra, entre uma vida e outra, uma réplica pode ser considerada uma contestação discursiva ou a imitação de uma outra obra, em ambos os casos o segundo só existe em relação ao primeiro e vice-e-versa, essa necessidade do que não se é para se ser, é o que coloca a linguagem poética em sua emergência sempre presente para se fazer viva, ou seja, sua morte é sua possibilidade de aparição: “Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo”. (PIZARNIK, 2011, p.186).


Pensamos aqui na concepção de escultura que Georges Didi-Huberman (2009) talha ao pensar a noção de *adro* como sendo uma percepção funcional para se compreender o crânio como um ponto de interseção sobre aquilo que entendemos como o lugar ocupado por um ser.

Para Didi-Huberman o *adro* serviria como uma imagem para se potencializar aquilo que denominamos o lugar onde o ser começa e termina, e ao mesmo tempo o lugar abissal que marca esse vazio entre externo e interno. Sobre o *adro*:

Esta palavra significa anteriormente *lugar aberto*, um portal, uma passagem, um pórtico externo (a etimologia evoca o latim: *ex-tera*); é empregada igualmente para designar um terreno livre que se presta a uso de charneira ou de cemitério; é utilizada também para nomear a disposição interna das várias partes de uma habitação; finalmente designa a intimidade de um ser, seu foro interior, o abismo mesmo de seu pensamento. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.43-44).

Parece que a definição de *adro* de Didi-Huberman abrem para uma questão tocante quanto à noção de linguagem poética aqui pensada. A palavra poética possui a mesma propriedade de interseção em um dado *lugar* como um *adro*, ou como a composição e criação de um *adro* possível.

A palavra poética, nesse caso, habitaria ou seria esse *adro* mesmo, esse local de passagem, que marca e é marcado pelo limite, limite entre externo/interno, vida/morte e silêncio/linguagem, mas sua experiência seria a de ruptura com essas dicotomias, pois, todas essas categorias estariam em comunhão, em dependência. O *adro* como cemitério aparece como uma imagem potente dessa forma de pensamento, visto que aponta para a morte e ao mesmo tempo a possibilidade de vida ou até mesmo de salvação, justamente por ser uma localidade que permite a conexão do ambiente externo com a esfera sagrada e, mais ainda, serve de espaço, que distância e aproxima ambos: “No es muda la muerte.



Escucho el canto de los enlutados sellar las hendiduras del silencio. Escucho tu dulcísimo canto florecer mi silencio gris”. (PIZARNIK, 2002, p.186).

A morte aparece encrustada na vida, assim como a apresentação do crânio na pintura de simbologia cristã² como aquilo que representa a possibilidade de origem e redenção da vida humana, o casco vazio de um caracol, ou aquilo que a “alma abandonou”. Vida e morte são colocadas em cena a partir do mesmo lugar de trânsito que as permite se fazer presentes, o crânio, que na leitura de Didi-Huberman (2009) seria a possibilidade de se pensar o *ser adro*, ou como aqui propomos o *ser da passagem*.


Essa passagem seria uma espécie de abertura, não para um lado ou outro, mas para o vazio. O vazio que instaura uma fissura no plano geográfico, na orientação do ser e o coloca em aberto. Se o *adro*, é o lugar limítrofe, o *ser adro* é a existência aberta, mas esse aberto, esse vazio seriam os absolutos do ser? A palavra poética pode ser pensada nesse âmbito de abertura?

Antes de se cogitar a abertura e o vazio que a palavra poética pensado como *ser adro*, precisamos colocar que o lugar que ela apresenta e funda é antes de mais nada a própria quebra, e a fissura possível entre terrenos, desta feita ela dispersa sua *territorialidade* em um movimento de *desterritorialização*³, pois se constitui como pura passagem, assim não direciona nenhuma potência para um caminho específico, mas o multiplica em feixes que percorrem e ultrapassam ou vazam por todos esses limites até ultrapassá-los.

Isso seria o equivalente a ponderar que a palavra poética ou o ser pensado como *adro* não possuem um sentido de orientação ou demarcação. A morte seria uma maneira de se colocar de forma tangível esse pensamento, visto que é através da morte que o ser seria liberto das limitações materiais e uma vez na forma de espírito ele seria capaz de se dispersar na essência mesma da vida que flui por todos os seres.

² Essa menção sobre a simbologia cristã aparece em Didi-Huberman (2009) em sua reflexão sobre o crânio a partir de São Jerônimo, Santo Agostinho e Albrecht Durer, quando o crânio é comentado e pintado como a oposição do crucifixo. O crânio representaria o ser que abandonou seu copo, que passou, enquanto o crucifixo representa a alma encarnada na eternidade.

³ Para Deleuze e Guattari (1995) a subjetividade pode ser pensada como território, a *desterritorialização* seria o movimento de saída ou de distanciamento dessa subjetividade para consigo mesma, assim colocando a necessidade de se criar um novo território ou mesmo assumir a possibilidade de se manter à deriva ou em movimento de nomadismo por tempo indeterminado.




Até mesmo de forma orgânica essa imagem da desapareição para se finalmente aparecer de maneira mais potente é um caso de passagem, pois o espírito não estaria completamente no plano material e orgânico, seria meramente uma fantasmagoria de um ser que *passou*, é nesse instante de passagem que o ser se revela, ao se ocultar e desaparecer é que ele aparece. A palavra poética ao romper o silêncio se funda nele, reivindica sua necessidade, para que ela possa passar para sua composição como *adro* ela necessita da morte: “La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aún si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino”. (PIZARNIK, 2011, p.186).

Mas seria a morte uma abertura para o vazio absoluto? Por certo que não, a abertura promovida por esse ser de passagem é uma forma de transgressão, uma ruptura com uma duração ou uma habitação, é como se ao entrar nesse *lugar adro* os elementos que ali transitam fossem diferidos de si mesmos e lançados em diferentes velocidades para fora desse lugar, ou seja, eles são obrigados a passar, mesmo que só percebam a passagem muito depois, mas o que é imediato é a sensação da transição, seja ela na velocidade que fora, na caminhada de uma tartaruga ou na corrida de um jaguar, ambas passam: “Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de fazê-lo num combate incerto”. (DELEUZE & GUATTARI, 1993, p.222).

Assim a palavra poética entendida como abertura, como passagem, como *adro* promove uma relação intensa com a criação de um novo lugar para que seja habitado. Se ela não direciona as forças que passam por ela, apenas intensifica suas potências (que podem ser de negação) ela abre no vazio uma possibilidade de mundo que antes era impossível, ou torna faz tudo agenciar novas formas de criação de seres no mundo, novas sensibilidades de presença.

Por esse motivo ela faz passar, passa, mas ao mesmo tempo marca, rasura, fere e deixa rastros, pois o movimento de abertura é sempre intensivo e caótico o que não permite uma passagem limpa e pura, como um corpo em metamorfose que sofre inúmeros e violentos espasmos para se fazer vir à tona:

Sin luz ni guía avanzaba por el camino de las metamorfosis. Un mundo subterráneo de criaturas de formas no acabadas, un lugar de gestación, un vivero de brazos, de troncos, de caras, y las manos de los muñecos suspendidas como hojas de los fríos árboles filosos aleteaban y resonaban movidas por el viento, y los troncos sin cabeza vestidos de colores tan alegres danzaban rondas infantiles junto a un



ataúd lleno de cabezas de locos que aullaban como lobos, y mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir. (PIZARNIK, 2011, p.211).


A imagem criada por Alejandra Pizarnik mostra como essa operacionalização do *ser adro* acontece na criação poética. Pizarnik denomina de *corpos poéticos* as sensibilidades que nascem em um ato violento de criação de uma linguagem que ainda virá a ser. Esse corte na carne, visceral que a linguagem poética causa na linguagem é um corte na possibilidade do sensível, por esse motivo ele rompe com o corpo, estraçalha, para ele mesmo se pretender um corpo incerto.

Plena metamorfose, plena passagem, *adro, corpo poético*. O linguagem poética abre a possibilidade de se criarem corpos que não são humanos, nem mesmo possuem formas definidas. Em um ritual profano, anímico, onde a materialidade se mistura como que por foça mística é que faz brotar inúmeros corpos que bailam por entre as habitações dos seres, tocam e agenciam suas singularidades, roubam, transferem, fazem transbordar, nessa dança macabra de criação de algo que nunca chega a se consolidar, ao menos como algo conhecido, é que a poesia *demora*, pois gesta a si mesma indefinidamente, passando sempre de uma estado a outro, porém sem nunca se assentar.

A cabeça querendo sair pelo útero, em uma recriação de si mesma, é algo importante de ser observado, ali reside uma dissolução do conceito de crânio, aquele que sempre carrega a vida/morte do ser, no trecho de Alejandra Pizarnik, nunca está seguro, fixo, estático, está sempre em movimento de criação e nascimento de si, crânio como o *ser adro* proposto por Didi-Huberman (2009).

Então a poesia não abriria ao nada absoluto oriundo de uma vaziao que abitaria antes e além de seu ser de passagem, ela abriria a possibilidade sensível de uma nova sensibilidade ou ela seria a infinidade de possíveis em um agenciamento de experiência que estaria fora do âmbito da linguagem, por isso mesmo a poesia é sempre uma contra poesia, ou antes de mais nada um grito violento contra o absoluto do nada ou o absoluto do ser, ou mesmo da linguagem:

O que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas



a espiral luminosa do possível. Poder significa: nem atribuir nem negar. Mas de que modo aquilo que-é-não-mais-que-não-é ainda conserva em si algo de potência? (AGAMBEN, 2015, p.32).

A potência seria justamente a emancipação do ser e do não-ser em uma nova ontologia, um ontologia que nega o nada e não se aporta em uma identidade ou se confirma em uma verdade. É o ser adro da poesia ou os corpos poéticos que Alejandra Pizarnik coloca em movimento de rasura com a própria linguagem que concebe, para essa linguagem em uma ato de exterioridade consiga rasurar a própria mão que concebe a palavra: “O sujeito na experiência se desgarrar, perde-se no objeto, que ele próprio, dissolve-se”. (BATAILLE,2016, p.95).


Nesse jogo de exterioridade que rasura e transgride o que está fixo, é que a alquimia entre em cena. Pensando em uma pulsão que acontece o sujeito e o mundo ou mesmo o corpo, como os corpos poéticos de Alejandra Pizarnik, o que possibilita essa urgência de vir a ser é uma reação alquímica em um gesto poético, que coloca dois extremos em comunhão.

Na esfera pré-imanente e na possibilidade pós-metafísica é que surge essa atividade de gesto no mundo que violentamente exterioriza e abre como um corte violento porém preciso o véu da ordem e instaura o caos, um instante potente onde a metafísica é colocada em movimento na matéria transmutando-a:

(...) a linguagem da realização e da cena, essa linguagem que desenvolve todas as suas consequências físicas e poéticas em todos os planos da consciência e em todos os sentidos, leva necessariamente o pensamento a assumir atitudes profundas que são o que poderíamos chamar de *metafísica em atividade*. (ARTAUD, 2006, p.44).

Atitudes profundas de instabilidade ontológica, de desestabilidade da identidade, o caos agiria de forma a exteriorizar e separar aquilo que está assegurado.

Pensamos aqui nesse movimento de gesto com um ato de toque, ou como uma forma de contato, uma relação de encontro entre dois planos que ao invés de se repelirem ou um sobrevaler ao outro ocorre uma comunhão e uma dispersão de ambos, porém não é uma mudança eliminatória ou exclusória e sim uma suspensão emancipatória dos possíveis no contato entre dois planos.




Retomamos a questão da escultura, no que se refere a réplica, a existência de uma segunda peça não exclui a primeira, assim como a primeira não impossibilita a segunda, e nem mesmo a terceira e assim por diante. Isso se deve ao fato de que a atividade anímica de se movimentar um ser é sempre relacionada ao espaço e o distanciamento que se emprega para coexistência desse ser com outros seres no mundo, assim a réplica e a escultura original apenas dilatariam, coexistindo, as possibilidades sensíveis com relação ao espaço que existe entre elas e o mundo. De outra forma, a diferença estabelecida pela réplica na original potencializa sua multiplicidade, e assim instaura a possibilidade de uma ausência que revela uma presença que nunca pode ser sentida inteiramente, como o crânio, ou seja, a escultura pode ser pensada como um *ser adro*, assim como a palavra poética e a réplica da escultura também, pois só alargaria o espaço do *adro* construído na sensibilidade expressa na escultura original.

Em meio a isso colocamos que a questão é sempre pensar o *ser* manifesto na poesia ou mesmo na escultura como *limiar* e *passagem* que se movimenta pelo que lhe é exterior, e que é essa ação de limite que a alquimia, de Artaud (2006), propõe mobilizar no plano material pelo que lhe é alheio, no caso metafísico.

O gesto passa a ser entendido como temporalidade de um fazer que engendra dimensões distintas e promove transversalmente uma eterna distância daquilo que lhe é mais próximo: o texto, a escrita, a leitura e seu corpo, a mão que escreve e o olhar que lê. Mas como já mencionado anteriormente, o espaçamento e a distância é que produzem a temporalidade, o movimento de dispersão. O lugar, nesse ponto de intersecção, é sempre contestado, a todo momento:

O lugar - ou melhor, o ter lugar - do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente. (AGAMBEN, 2011, p.56).

Esse jogo não pode ser entendido como falta, como lacuna a ser preenchida, a poesia não é o recipiente que recebe o que lhe é externo, ao contrário é a própria exterioridade. Há uma questão de temporalidade a ser pensada aqui, pois o movimento



criado pela distância e instaurado no *lugar*, entendido como *adro*, cria um corte transversal no plano sensível, que é engendrado pela metafísica, mencionada por Artaud (2006), como gesto que interrompe a ideia de um fluxo contínuo do tempo e da realidade material, rasgando e rasurando, inúmeras vezes o *ser*, e compondo, como Alejandra Pizarnik (2002) denomina, os *corpos poéticos*.


Esse corpos, não são nem físicos nem metafísicos e para retomar uma exposição anterior desse texto eles se constituem como uma fantasmagoria, um forma espectral que aparece, provoca a cisão, o espanto, a rasura na ordem dual, uma anomalia ontológica, que seria esse *ser adro*. A palavra poética é, nessa perspectiva aquela que evoca o que não lhe é próprio, em um gesto de posseção dos planos físico e metafísico pela comunhão de ambos, torna próprio a impropriedade:

Golpean con soles Nada se acopla con nada aquí
Y de tanto animal muerto en el cementerio de huesos filosos de mi
memoria
Y de tantas monjas como cuervos que se precipitan a hurgar entre mis
piernas
La cantidad de fragmentos me desgarran
Impuro diálogo
Un proyectarse desesperado de la materia verbal
Liberada de sí misma
Naufragando en sí misma
(PIZARNIK, 2011, p.222).

A alquimia do gesto seria essa possibilidade do *ser adro* da palavra poética e dos *corpos poéticos*, que como o crânio são lugares de trânsito e que como passagens conseguem se estabelecer como o limiar que torna instável e mutável tudo aquilo que entra em contato sensível com essa espacialidade.

O tátil como fazer extemporâneo

Se através da possibilidade de se pensar a palavra poética como um *ser adro*. Esse lugar de passagem, de limiar e de movimento das impossibilidades de sensibilidade que rasuram a sensação de continuidade do espaço e do tempo, seria através do *toque*, esse gesto sensível em que se estabelece o encontro entre os impossíveis que se cria uma nova temporalidade.



Como na escultura, que se compõe da ausência de movimento, e justamente por isso é devedora dele, é uma presença ausente, a palavra poética se coloca fora de sua materialidade verbal, sua temporalidade é puro exterior, e por esse motivo ocorre sempre em um gesto extemporâneo.

Extemporâneo pois seu tempo é um fora de si mesmo, e ocorre em um instante, de condução e trânsito para um outro tempo e um outro *lugar*: “O poeta não se limita a descobrir o presente; desperta o futuro, conduz o presente ao encontro do quem vem; *cet a venir sera matérialiste*”. (PAZ, 1996, p.98).


Esse gesto é o de abrir, de cortar e atravessar a ilusão de um tempo contínuo, de provocar uma dissonância na percepção temporal, desse modo o plano sensível rasurado e novas sensibilidades podem ser criadas. É algo violento e inesperado, que provoca uma rachadura até nas sensações mais sutis, pois se caracteriza pela dimensão afectiva:

Esta espectral textura de la oscuridad, esta melodía en los huesos, este soplo de silencios diversos, este ir abajo por abajo, esta galería oscura, oscura, este hundirse sin hundirse.

¿Qué estoy haciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé que más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar.) El dolor en los huesos, el lenguaje roto a paladas, poco a poco reconstituir el diagrama de la irrealidad. (PIZARNIK, 2011, p.224).

Essa *textura* que se apresenta na sensibilidade do toque é que mobiliza as forças para se crie uma nova temporalidade. Que não é racionalizada ou consciente, mas afectiva e tátil. Na escuridão só podemos nos guiar pela sensibilidade, por esse motivo o não dizer, o não saber o que dizer é o que funciona como forma de percorrer o caminho, através do toque:

Mas tocar não é pegar, menos ainda possui, dominar (...) a sensação de realizar uma “leitura” das coisas, leitura compreensiva e cega ao mesmo tempo, leitura tátil, produtora de um conhecimento íntimo, aproximada, mas por essa mesma razão, privada da distância habitual a nossas objetivações. Há de ser escolher como ser quer conhecer: se se quer a perspectiva da visão (“objetiva”), então, há que se afastar, não tocar: ou se quer o contato (carnal), então, o objeto do conhecimento se torna uma matéria que nos envolve, nos desapega de nós mesmos, não nos satisfaz com qualquer certeza positiva. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.67-69).



Na sua exposição ensaística sobre a questão da escultura, Didi-Huberman nos oferece mais do que um estudo específico uma possibilidade de se refletir ontologicamente a estética da composição da passagem, que só pode ser viabilizada com a noção do toque sensível sobre a composição artística. Nesse ponto sua reflexão serve para se entender a palavra poética de Alejandra Pizarnik, que também coloca a poética como pura exterioridade que se faz presença de maneira tátil, pelo corpo, no instante de extemporâneo que ele irrompe e rasura o contínuo de tempo ilusório que mantém a consciência sempre sonolenta e a faz despertar para uma outra possibilidade, antes impensada de sensibilidade.

O toque é sempre uma forma de contato com aquilo que não se é, e se a palavra poética não é o que enuncia é no contato com o que lhe é exterior que ela é criada, mas esse contato é feito em um ritmo descompassado, pois é o tudo que está fora que a “esculpe”, que produz seu *corpo poético*: “Entre o “eu” e o “espaço”, só a minha pele. Esta é um receptáculo, um porta-impressões do mundo ao redor que me esculpe.” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.70).

Pensar a palavra poética como ser adro, é pensa-la como pele, como superfície de contato, que permite o toque o encontro de planos distintos de sensibilidade que são *revirados*. Se a escultura, nas considerações de Didi-Huberman, *revira* o espaço a palavra poética reviraria o tempo da sensibilidade, que sempre aconteceria intempestivamente, extemporaneamente, uma sensibilidade que vem, sempre por vir, pois é a possibilidade de toque que nos faz sentir e ao mesmo tempo nos sente, está em nós e nós somos incorporados por ela, trânsito de sensações inconstantes.

Considerações finais

Pensamos aqui a palavra poética através não de uma teoria literária ou de uma crítica pautada na textualidade como ponto de partida. Colocamos aqui a poesia de Alejandra Pizarnik em diálogo direto com a teoria estética e mais ainda como uma possibilidade de compreensão ontológica daquilo que alguns de seus textos impõe ao leitor.

Antes de mais nada o objetivo desse texto foi exploratório e simples que é pensar na possibilidade de se colocar a poesia em paralelo com a escultura, e com a

sensibilidade tátil, que nesse caso se difere da composição escultural por não ser uma sensibilidade potencialmente espacial mas sim temporal.

Porém acreditamos que a alquimia resultante desse choque de superfícies é um bom caminho de escavação para que se possa pensar de forma menos linear e menos voltada apenas para os limites da página nas intensidades que a palavra poética coloca em movimento, assim como a escultura em sua imobilidade, com aquilo que lhe é exterior e que ao mesmo tempo, de maneira tátil em contatos de superfície, se torna o que lhe é de mais próprio.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015.

_____. O autor como gesto. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução: Selvino José Assman, São Paulo, Boitempo Editorial, 2007, p.55-64.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução: Teixeira Coelho, 3ª Edição, São Paulo, Martins Fontes, 2006.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução: Fernando Scheibe, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995. Vol. I.

_____. *O que é filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz, Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte, C/Arte, 2009.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo, editora perspectiva. 1996.

PIZARNIK, Alejandra. *Poesia completa (1955-1972)*. Barcelona: Lumen, 2011.

LITERATURA/S E COSMOPOLÍTICA/S: APROXIMAÇÕES

Rondinely Gomes Medeiros (UFPR)¹

Resumo: Considerando a crescente e provocativa evidenciação – em âmbitos como a antropologia social e as ciências da Terra – das capacidades de subjetivação e agência por parte dos seres outros-que-humanos, ensaiamos aqui aproximações entre a experiência literária e as formas da cosmopolítica, termo ainda em disputa conceitual. Para tanto, sugerimos alguns apontamentos acerca das relações possíveis entre os tropos da *prosopopeia* e da *onomatopeia*, buscando compreender os modos de distribuição das subjetividades na literatura e seus possíveis desdobramentos em uma cosmologia na qual a humanidade esteja descentrada do Homem.


Palavras-chave: Experiência literária; Cosmopolítica

No centro pulsante do romance *Vidas Secas*, obra cuja recepção crítica tem apontado reiteradamente a falta de eloquência como ausência de linguagem e a falta de linguagem como pobreza de mundo, o capítulo “Inverno” é como uma selva em que se entrecruzam e se interdeterminam modos de vida, linguagens e perspectivas. É bastante interessante que haja, no capítulo em que se aponta o ápice da segurança e da abundância de recursos materiais para a família protagonista (cf. CRISTÓVÃO, 1975, p. 139), uma confusão de “discursos ambíguos”, e que a suspensão da clareza da língua domesticada, que caracteriza o romance, revele uma coreografia selvagem das muitas vozes que povoam e constituem o mundo-sertão.

Neste trecho do romance, junto com a revolução cósmica da tempestade, as linguagens se entrechocam e se misturam. O narrador performa essa insurgência multifocalizando a narrativa. Cada aproximação do ponto de vista de determinado personagem multiplica as agências subjetivas de uma determinada parcela do mundo.

O que o narrador performa em “Inverno” é a promiscuidade vocativa, a emergência e a interpenetração de diversas agências específicas com direito a voz e mundo. O barulho das águas e a crescente aproximação da enchente do rio, ele mesmo sujeito volitivo (“Seria que ele estava com intenção de progredir?”), pergunta-se Sinhá Vitória) intensifica, na família reunida, o rumor de vozes. Como que acompanhando o andamento crescente das águas e do fogo que Sinhá Vitória abana, Fabiano cresce também em narrativa: “contava”, “relatava”, “narrava”, “gesticulava”. Os meninos “arengavam”, “discutiam”. Se a presença vicejante dos verbos *dicendi* indica o florescimento da linguagem, a colagem dos personagens falantes com os traços do

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPR). Contato: rondinelysm@gmail.com.




ambiente e a implicação dos entes convencionalmente relegados a cenário na multivocalização da narrativa operam uma vivificação do mundo, pelo que se torna até mesmo insustentável o argumento repisado da ausência de linguagem: “as goteiras pingavam, o chocalho das vacas tiniam, os sapos cantavam.” O Menino Mais Velho, cheio de recordações e dúvidas, permanece atento à multidão de estórias que habita aquele espaço, nas “moitas e capões de mato onde viviam seres misteriosos (...). Tentou contar as vozes, atrapalhou-se. Eram muitas.” O relato encerra-se com o foco no espírito de Baleia, que, sob close, revela a fractalidade do multiverso do episódio, povoado, em cada dimensão auscultada pelo narrador, por muitos seres: enredada nas recordações de um dia aventureiro, a cachorra aguardava “bichos miúdos e sem dono [que] iriam visita-la”. Não por acaso, “Inverno” é o capítulo em que a família está completamente envolvida pelo mundo-abrigo² do sertão e é onde as expressividades se apresentam em toda a sua força e a fortuna adota a cara da metamorfose: “tudo estava mudado”.

Na verdade, todo o romance é bordado por essa pulsação do narrador entre descrições exteriores e exibição dos desejos, memórias e especulações dos personagens. Veículo dessas evoluções interiores, o narrador se comporta antes como um *performer* do que como um intérprete, no sentido que aquilo que uma interpretação fecha e harmoniza, uma *performance* abre e multiplica. Assim, o narrador é um coreógrafo que mimetiza o movimento do pensamento, compartilhando da mesma categoria de actante dos personagens e provocando o prosseguimento dessa *performance* no movimento exigido do leitor. O movimento performático de autor-leitor-personagens é operacionalizado por via de uma série de ficcionalização, especulações acerca do mundo, da língua, do lugar-de-fala: uma fabulação. Entendendo a fabulação como capacidade de agenciar a linguagem, falar, elaborar estórias, neste romance a capacidade fabulativa é não apenas estendida aos seres-outros-que-humanos como também é a interação das fabulações dos personagens que constitui o pano-de-fundo da possibilidade de fabular.


Se o romance não deixa de ser, de fato, como observado na crítica consolidada, permeado pelo pessimismo, pela angústia e pela incapacidade de comunicação, especialmente por parte de Fabiano, é pela habilidade de ficcionalizar – isto é, pela

² Este é o nome de um projeto do artista plástico e pensador brasileiro Hélio Oiticica, cujos fragmentos datilografados se encontram disponíveis na página:
<http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=484&tipo=2>



proximidade promíscua com as outras agências falantes – que os personagens conseguem estabelecer rotas de fuga diante das muitas situações angustiantes por que passam. A angústia prevalece, na *performance* do narrador, sempre que os personagens se veem enredados em uma situação em que as suas capacidades comunicativas são suprimidas por uma relação de autoridade e poder. Da prisão de Fabiano ao sacrifício da cachorra Baleia, é sempre uma ordem superior que retira a capacidade de agência (de comunicação) e os joga na sarjeta. É na cidade que Fabiano sente-se acochado, angustiado, vilipendiado, agredido, preso. É o mundo tiranicamente harmônico da autoridade que confere o seu estatuto de sub-humano: o soldado, o comerciante e o patrão que esfolam suas possibilidades de vida. Diferentemente, no dia-a-dia, as ainda difíceis lidas com a língua podem ser contrastadas com as linguagens multimedias com que os mundos entrecrocantes do sertão se interpenetram: o aboio por meio do qual se comunica com o gado, os rastros dos bichos – desde os quais se pode até mesmo curá-los, os sinais do céu, a comunicação particular com a cachorra (“valia-se, pois, de exclamações e de gestos, Baleia respondia com o rabo, com a língua, com movimentos fáceis de entender”).

A estratégia empreendida pelos personagens nas situações de supressão de suas vozes é uma fuga do poder pela fabulação de mundos, ainda que marcados pelo efeito do caráter implacável daquele poder. Essa fabulação passa invariavelmente pela reconciliação com um mundo cheio de extra-humanidades. Na prisão, Fabiano tenta entender sua situação opondo ao regime da autoridade a sua vida rural e familiar (“Fabiano se aperreava por causa de Sinhá Vitoria, dos filhos e da cachorra Baleia, que era *sabida como gente*”; “vivia tão agarrado aos bichos... nunca vira uma escola, por isso não conseguia defender-se... *só sabia lidar com bichos*”); no desconsolo de seu fracasso, o menino mais novo imagina: “quando fosse homem, caminharia assim, pesado, cambaio, importante, as rosetas das esporas tilintando. Saltaria no lombo de um cavalo brabo e voaria na catinga como pé-de-vento, levantando poeira...” Até o silenciamento último imposto pela autoridade, a pena de morte aplicada à cachorra Baleia, é driblada por uma fabulação que, sendo escatológica, permanece imanente ao mundo-sertão: “Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo *cheio de preás*. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela (...). O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes”.




Esta bricolagem de realidades, realizada como rota de fuga da opressão, é o substrato da narrativa, a fabulação que o narrador mimetiza de seus personagens e que se oferece ao leitor como experiência particular de coabitação e con-fecção do mundo.

Se pudermos inferir que esta experiência de leitura de *Vidas Secas*, como habitação do espaço performático ali aberto, exige o reconhecimento da pluralidade de seres falantes, neste caso, a intermitência de elaborações discursivas longas longe de negar o lugar de fala para Fabiano e sua família, na verdade o multiplica; e a ausência de eloquência deixa ver o mundo-sertão em que se desenrola o enredo como constituído pela conexão das muitas vozes presentes. Essa con-fecção do mundo retira a vantagem do Homem sobre a linguagem e propaga a capacidade performática entre seres-outros-que-humanos. Instaura, assim, um campo de extra-humanidades falantes. A partilha de agências da linguagem cria os universos, multiplica os centros irradiadores da narrativa, lança, segundo o que diz Caetano Veloso dos livros, mundos no mundo.

O campo de exterioridades falantes que os personagens de *Vidas Secas* experimentam, o mundo confabulado, é coextensivo, por meio daquilo que temos chamado a *performance* do narrador, ao campo de experiência do leitor. Assim como o leitor, o narrador propaga vozes; e assim como o narrador, os personagens escutam e auscultam as outras vozes. Nesse sentido, a experiência literária configura-se como a continuação ininterrupta da sequência performática que interconecta agentes comunicativos humanos e extra-humanos – isto é, cuja capacidade discursiva não depende de e não se subsume à agência especificamente humana.

Segundo Alexandre Nodari “...o *fazer* que caracteriza a literatura (...) consiste em fazer falar – fazer falar, por exemplo, os animais não humanos, mas não só eles, já que *tudo fala* em um texto literário (...) O princípio poético é o da *animação*, a subjetivação potencial de todas as coisas, vivas e não-vivas: a literatura, desse modo, constitui uma forma de animismo – como já sabia Aristóteles, ao afirmar que as metáforas eram capazes de tornar o inanimado (*apsyche*) animado (*eupsyche*)” (NODARI, 2017)

A experiência literária dependeria, então, da pressuposição de que a distribuição da capacidade de falar não se reduz ao *propriamente* humano e que, muito pelo contrário, é a *fala imprópria* o ponto de partida. O exercício poético é o de, como diz Jean-Luc Nancy, “fazer tudo falar – e depor, em retorno, todo falar nas coisas” (NANCY, 2016, p. 151); a condição de falante (pensante, fabulante) é amplificada e os




seres que o cadinho reduzido da linguagem domesticada emudecera são virtualmente dotados de habilidades discursivas.

A primeira figura que se avizinha dessa compreensão é a da prosopopeia. Em um curto ensaio, o escrito argentino Cesar Aira sugere que, embora o próprio da prosopopeia seja que o “falante impossível não seja bem uma personagem, mas o sujeito de um discurso” (AIRA, 2007, p. 25) e que o tropo sirva unicamente como estratégia retórica textual, é possível que ela funcione na forma de uma “maquinaria elementar operando como modelo ou motor de alguns grandes romances” (Id., p.26). Para Aira, o modelo primordial da prosopopeia é antes os seres inanimados que os animados, já que os inanimados se prestam melhor a incorporar os três aspectos que ele destaca como mecanismos estruturantes da prosopopeia, que funcionam de forma simultânea e justaposta, a saber: “o escândalo de que fale quem não pode falar, a intencionalidade justiceira de seu discurso e o excesso sobre o tempo orgânico” (Id., p. 29). Esta maquinaria agiria, assim, como uma espécie de

estrutura profunda que se pode somar à superfície como formação retórica, a prosopopeia propriamente dita, ou bem prosseguir sua travessia subterrânea e emergir (...). A emergência, isto é, a [sua] elaboração histórica é a literatura (Id., p. 29).

Se a literatura age a partir do “dispositivo prosopopeia” (Id., 28), isto que denominamos preliminarmente de experiência literária seria tanto uma redistribuição da agência vocativa quanto a habitação especulativa desse espaço de suspensão da excepcionalidade da linguagem humana e de reabilitação da alma subjacente às coisas: “a prosopopeia, enquanto figura da animação, é o *modus operandi* por excelência da experiência literária” (NODARI, 2017).

Um tal desmantelamento, não por supressão mas por mútua implicação, dos lugares-de-fala convencionais, como em jogo na experiência literária, parece uma das configurações possíveis daquilo que Jacques Rancière denomina de “partilha do sensível que dá forma à comunidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 7), “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (Id., p. 15). Neste caso, a “constituição estética”, enquanto instauração de um espaço comum do sensível e repartição dos lugares específicos que o compõem, seria fundamentalmente política, por fazer “ver




quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (Id., p. 16).

A partilha do sensível, para Ranciére, que pode ser entendida “num sentido kantiano” (Id. Ibid.), é análoga a um sistema de formas a priori que oferece as condições de possibilidade da experiência, mas que é historicamente constituída; ou seja, ela é ao mesmo tempo condição e efeito de uma práxis especulativa, no sentido em que as formas de distribuição dos lugares são atingidas em sua realidade por meio de práticas nas quais elas mesmas, as formas de distribuição, estão em jogo. Esta práxis especulativa seria realizada pelas práticas artísticas, “‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (Id., p. 17).


Assim, se “é um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (Id., p. 16), se “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer” (Id., p. 17), então a gênese e a ocupação de um espaço especulativo em que a própria repartição das agências de fala é reconfigurada – a experiência literária – é fundamentalmente e especificamente política, pois “as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível” (Id., p. 26).

Já em Aristóteles, o fundamento da constituição da *polis* está assentado sobre um sistema de distribuição dos lugares de fala, de forma que se pode mais bem compreender sua configuração, como mecanismo que “dá forma à comunidade”, antes n’*A Política* do que n’*A Poética*, justamente porque é naquele texto, especialmente em seu livro primeiro, onde estão não menos que explícitas as regras de hierarquização baseados no domínio do *logos* como fundamentos do Estado.

Para Aristóteles, o princípio da submissão às leis repousa sobre a homologia entre a natural submissão do corpo à alma e o desígnio inato de alguns homens para o comando e outros para a sujeição (ARISTÓTELES, 1999, I.5.16). A cidade-estado tem por finalidade o bem comum e se mantém estável graças à obediência às leis que regem essa finalidade e a obediência às leis segue o concurso da hierarquia natural que está na



base da própria autarquia da *polis*. Se a *polis*, por ser finalidade natural, é logicamente anterior aos agregados que evoluem cronologicamente, a família não deixa de estar na cadeia causal do Estado, por ser o agregado primordial, prévio à comunidade (Id., I.2.7). E é justamente nas semelhanças e diferenças com a administração da família (da casa, da propriedade) que Aristóteles vai basear a constituição do governo da *polis*. O elemento de ligação entre a família e a propriedade é o escravo que participa da família (além das mulheres e das crianças) como possuindo virtudes próprias e da propriedade como instrumento de realização do trabalho (Id., I.4.13). A escravidão “por natureza” se justifica, para o filósofo, pela homologia natural; já que assim como “é claro que domínio da alma sobre o corpo, e o da mente e do racional sobre as paixões, é natural e conveniente, ao passo que a equidade entre ambos ou o domínio do inferior é sempre doloroso” (Id., I.3.18), também “onde houver essa mesma diferença entre alma e corpo ou entre homens e animais é melhor para os inferiores estar sob o domínio do senhor (...) não havendo diferença entre o uso dos escravos e dos animais domésticos (Id. Ibid.). As diferenças de natureza do domínio do senhor se baseiam, por sua vez, na distribuição das “partes da alma”, nas virtudes próprias a quem é dominado e quem domina: “A faculdade de decisão, na alma, não está completamente presente num escravo; na mulher, é inoperante; numa criança, não-desenvolvida” (Id., I.13.55). Esta parcialidade da faculdade de decisão deve ser governada pelo dirigente, que “então deve ter a virtude ética por completo, pois sua tarefa é liderar e a *razão* lidera” (Id. Ibid.). Assim a *razão* do senhor governa por hierarquias distintas tanto os seres que não têm acesso à razão, como aqueles que só têm esse acesso de modo parcial, já que o *logos* que lidera, e que é parcialmente distribuído entre as mulheres, os escravos e as crianças, é o mesmo cuja posse distingue radicalmente o homem dos outros animais, como no ilustre trecho encadeado: “O homem é, por natureza, um animal político (...). O homem é um animal mais político que qualquer outro ser gregário (...). O homem é o único animal que tem o dom da palavra (...). O poder da palavra tende a expor o justo e o injusto (...) E a associação dos seres que têm uma opinião comum acerca desses assuntos [o justo e o injusto, o conveniente e o inconveniente, o bem e o mal] faz uma família ou uma cidade.” (Id. I.2.9). O *logos* se distingue da *phonê*, “mera voz, encontrada em outros animais” (Id. Ibid.). Enquanto a “mera voz” é comum e constitui



o pano de fundo natural, o *logos* é qualificado e “característica do ser humano, único a ter noção do bem e do mal” (Id. Ibid.).


É essa mesma qualidade racional completa que capacita, segundo Aristóteles, os homens aos processos decisórios da *polis* – à política. Como “não há melhor critério para definir o que é o político, em sentido estrito, do que entender a ação política como capacidade de participar” (Id., I.2.22-23), e todos (desde os animais aos escravos) participam dos destinos da *polis*, o que qualifica os que são mais aptos ao governo é o domínio completo do *logos*, ou a capacidade de deliberar.

Portanto, se “um regime político resulta de certo modo de ordenar os habitantes da cidade” (Id. III.1.38), baseado na atribuição da articulação do *logos* ao senhor e no emudecimento dos demais entes participantes, a política aristotélica é fundamentalmente uma justificativa do sequestro senhorial da capacidade de falar. É essa distribuição que está em jogo, nos parece, na experiência literária, entre outras.

Esse movimento restritivo que primeiro retira a possibilidade de articulação das espécies outras-que-humanas para depois se recusar a ouvir e rebaixar as vozes de outros humanos a categorias para quem a fala articulada é inadequada se assemelha, em sua cartografia, ao belo e célebre parágrafo em que Lévi-Strauss denuncia a aliança perversa entre especismo, racismo, sexismo, classismo e as formas de discriminação excludente abundantes no Ocidente moderno:

Começou-se por cortar o homem da natureza e constituí-lo como um reino supremo. Supunha-se apagar desse modo seu caráter mais irrecusável, qual seja, que ele é primeiro um ser vivo. E permanecendo cegos a essa propriedade comum, deixou-se o campo livre para todos os abusos. Nunca antes do termo destes últimos quatro séculos de sua história, o homem ocidental percebeu tão bem que, ao arrogar-se o direito de separar radicalmente a humanidade da animalidade, concedendo a uma tudo o que tirava da outra, abria um ciclo maldito. E que a mesma fronteira, constantemente empurrada, serviria para separar homens de outros homens, e reivindicar em prol de minorias cada vez mais restritas o privilégio de um humanismo corrompido de nascença, por ter feito do amor-próprio seu princípio e sua noção. (LÉVI-STRAUSS, 2013, p. 53)

Se o próprio do homem é sua excepcionalidade cada vez mais restrita de ser falante, o “dispositivo prosopopeia” que ativa o campo da experiência literária impede a




fala-própria-do-homem e possibilita um levante subversivo dos seres até então falsamente emudecidos.

Na Ágora, segundo uma constatação também exortativa do mesmo Aristóteles, em sua *Retórica*, o homem político utiliza-se de três gêneros de argumentos para persuadir seus pares na plateia: o argumento da autoridade do sujeito falante (*ethos*), o argumento da emoção do sujeito ouvinte (*pathos*) e o argumento da verdade do objeto falado (*logos*). Ora, se a magnitude expressiva do cidadão-de-bem na Ágora depende do recalque da fala dos habitantes do *oikos*, uma experiência política que se baseie na redistribuição dessa capacidade de argumentar personifica (prosopopeiza) os habitantes da propriedade familiar, revelando suas vozes. O argumento em jogo na experiência literária seria assim um retorno do argumento do *oikos*, o *argumento ecumênico*, campo no qual as capacidades falantes são disseminadas e inter-relacionadas, gerando uma confusão participativa. Desse modo, na experiência literária não apenas se deixa falar todos os seres, como se fala *com* eles, a partir de suas vozes. Menos do que uma democratização do *logos* articulado, sendo o homem um ser totalitário como o Cristo paulino “tudo em todos”, trata-se de uma horizontalização multi-focalizada, em que um homem habita um espaço compartilhado de voz e mundo com uma mulher, um estrangeiro, um animal, uma paisagem.

O que acontece nesta experiência, então, é que a excepcionalidade humana baseada no aprisionamento do *logos* é substituída por um coro desarmônico repleto de variações de mundos. Para dizer com Eduardo Viveiros de Castro quando fala acerca do multinaturalismo, cosmologia subjacente ao perspectivismo ameríndio, se a repressão das vozes do mundo é o monólogo do cidadão como política pública, o trânsito das vozes qualificadas dos seres que habitam o mundo é a experiência literária como política cósmica (cf. VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 121)

De forma um tanto inesperada, as vozes aprisionadas no *oikos* e impedidas de participar da vida pública da *polis*, se transformam, na experiência literária, nas vozes que compõem conjuntamente o *cosmos*, o espaço partilhado do sensível. Ou seja, a cosmopolítica da experiência literária subverte o *econômico* da partilha em que cada ente ocupa um lugar pré-determinado – a casa administrada – no *ecumênico* em que o *cosmos* é compartilhado, as vozes se multiplicam, se interpenetram e se co-transformam: um escravo, uma mulher, uma criança, um animal não apenas podem




falar, como também falam diante uns dos outros, para que não mais sejam somente os nomes que seus padrões lhe designaram. A casa-prisão onde as vozes dissonantes são abafadas é e não é, ao mesmo tempo, a casa-cosmos onde a política é deglutida.

O que está em jogo nessa imagem parcial da experiência literária como cosmopolítica é o próprio agenciamento dos lugares-de-fala, isto é, não se trata apenas da elevação dos entes emudecidos à categoria de seres falantes, como mais profundamente do dismantelamento de uma certa configuração da partilha dos lugares, uma suspensão cosmológica por cujo efeito é a própria capacidade de distribuir as línguas que se disputa. A cosmopolítica em que a experiência literária se engaja não pretende trazer todas as vozes para a *Ágora*, ou pelo menos não somente isso, mas multiplicar as *ágoras* e as casas em cosmos composto, compartilhado. E isso não se dá sem algum confronto.

Retomando Aristóteles livremente, sendo a *Ágora* o lugar do exercício do poder persuasivo do cidadão livre e possuidor pleno do *logos*, o lugar próprio da política, onde o homem encena sua apoteose de domínio e senhorio, a política imprópria reivindicada e realizada pelas múltiplas vozes da casa-cosmos descentra a humanidade (a agência falante) do Homem e, pela redistribuição dos lugares do sensível e seus modos de confecção do mundo, empurra-o para uma clivagem dentro da qual os seres podem habitar os espaços de voz uns dos outros e um homem e um animal interdeterminam-se mutuamente. Como sugere Alexandre Nodari,

a literatura não é uma forma de humanização; antes, ela nos abre à possibilidade de *voci-ferar*, adquirir a voz e o corpo, a fala e a perspectiva de uma fera: ‘A poesia (e as artes)’, diz Emmanuel Taub, ‘nos desumanizam da humanidade do humano’. (NODARI, 2017)

Seguindo essa pista, a prosopopeia que surgira como imagem da redistribuição dos espaços de fala operada na experiência literária, resultado de uma subversão da política em cosmopolítica, tem naturalmente na onomatopeia a sua face especular, o seu desdobramento inevitável. A prosopopeia redistribui a agência falante para que todos os seres participem da língua própria do homem, a onomatopeia derrete a língua própria do homem em contato com as especificidades das línguas dos seres-outros-que-humanos. O aspecto cosmopolítico da experiência literária se desdobra, assim, tanto na democratização revolucionária da propriedade discursiva como na subversão anárquica



da discursividade ela mesma: os seres humanos e extra-humanos não apenas podem falar como também virtualmente instalam campos xamânicos de inter-tradução das línguas, estas que devém umas-com-as-outras. “Assim, se a literatura faz tudo falar, se ela tudo anima, tornando tudo humano, é apenas sob o risco e o preço da fala humana, da fala e do humano, se desfamiliarizarem e se tornarem algo outro” (NODARI, 2017).

Assim, revisitamos o ambiente mundo-abrigo, cosmos multiverso do episódio “Inverno” de *Vidas Secas*, para perceber que a multiplicidade de vozes ali presentes atualiza uma política outra de distribuição das sensibilidades discursivas que, por sua vez se desdobra em mundos em perspectiva, cheios de gentes humanas e outras-que-humanas, como no devaneio do Menino Mais Velho: “Todos os lugares conhecidos eram bons: o chiqueiro das cabras, o curral, o barreiro, o pátio, o bebedouro – mundo onde existiam seres reais, a família do vaqueiro e os bichos da fazenda. Além havia uma serra distante e azulada, um monte que a cachorra visitava, caçando preás, veredas quase imperceptíveis na catinga, moitas e capões de mato, impenetráveis bancos de macambira - e aí fervilhava uma população de pedras vivas e plantas que procediam como gente”.

Referências bibliográficas


AIRA, C. (2007). *Pequeno manual de procedimentos*. Curitiba: Arte & Letra.

ARISTÓTELES. (1988). *Retórica*. (M. A. Júnior, P. F. Alberto, & A. d. Pena, Trans.) Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

ARISTÓTELES. (1999). *Política*. (T. M. Deutsch, & B. Abrão, Trans.) São Paulo: Nova Cultural.

CRISTÓVÃO, F. (1975). *Graciliano Ramos: estruturas e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: Insitituto Nacional do Livro.

LÉVI-STRAUSS, C. (2013). Jean-Jacques Rousseau, fundador das ciências do homem. In: C. LÉVI-STRAUSS, *Antropologia Estrutural dois* (B. Perrone-Moisés, Trad., pp. 45-55). São Paulo: Cosac Naify.



NANCY, J.-L. (2016). *Demanda: Literatura e Filosofia*. Florianópolis/Chapecó-SC: Ed. UFSC/Argos.

NODARI, A. (2017). *Filozoofia*.

RAMOS, G. (2003). *Vidas Secas* (83ª ed.). Rio de Janeiro: Record.

RANCIÈRE, J. (2009). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34.

VIVEIROS DE CASTRO, E. (Outubro de 1996). Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, 115-144.

IDENTIDADE CULTURAL NA OBRA *INFERNO*, DE PATRÍCIA MELO

André Natã Mello Botton (PUCRS)¹

Resumo: O presente trabalho pretende discutir a violência como um dos elementos culturais nacionais que representam a identidade cultural brasileira. Para isso o estudo recuperará o conceito de “identidade cultural” em teóricos como Stuart Hall, Darcy Ribeiro, Jessé Souza e Luis Eduardo Soares, num viés dialógico em relação aos pontos convergentes e divergentes a respeito desse conceito. Para, em seguida, ver como a obra *Inferno*, de Patrícia Melo, representa esse mesmo conceito nos aspectos da sociedade onde a narrativa se passa.

Palavras-chave: Identidade; Favela; Literatura Periférica.

A violência velada no Brasil


Após cobrir várias guerras, o fotojornalista André Liohn, ao retornar para o Brasil, pode afirmar, segundo a reportagem do jornal *El país*², “O Brasil vive uma guerra velada. Será esse o problema?”. A reportagem é de 2015, no entanto, ela apresenta a mostra *Revogo*³ do artista que é composta por 60 fotos que retratam a violência ao longo de todo o Brasil. As fotos não apresentam sangue, contudo, elas são extremamente impactantes ao mostrarem, por exemplo, uma mãe com uma criança no colo em meio ao lixo em uma favela, uma criança encapuzada com uma arma na mão, uma mulher fumando crack assistindo televisão e uma criança deitada no sofá ao fundo, ou a foto de uma mulher seminua em um palco sendo tocada por homens em pé. Mesmo não sendo fotos que apresentam a violência física, de algum modo, todas as imagens contêm algum tipo de violência e nos sensibilizam por mostrarem uma realidade velada.

Outro trabalho importante que denuncia a violência pelo país é o livro “Cabeça de Porco”, escrito pelo *rapper* MV Bill, pelo criador da CUFA (Central Única das Favelas) Celso Athayde e pelo antropólogo Luiz Eduardo Soares. O livro foi escrito pelos três sendo que MV Bill e Celso Athayde registram a experiência ao visitarem cerca de 9 estados brasileiros, ao entrevistarem moradores de favela. Ambos recolhem o depoimento de diversos moradores que convivem diariamente com o tráfico de drogas e com a violência própria que esses espaços possuem. Já Luiz Eduardo Soares, propõe

¹Graduado em Filosofia (Instituto Maria Mater Ecclesiae do Brasil) e em Letras (Universidade Feevale), Mestrando em Teoria da Literatura (PUCRS). Contato: andre.botton@acad.pucrs.br

² Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2015/10/07/cultura/1444224914_711273.html Acesso em abril de 2017.

³ A mostra *Revogo*, de André Liohn, entrou em cartaz no dia 10 de outubro de 2015 na Caixa Cultural de São Paulo. O fotógrafo teve a curadoria do nova-iorquino Thomas Roma. Em 2012, ao registrar a guerra civil da Líbia, André Liohn foi o primeiro fotojornalista sul-americano a receber o prêmio Robert Capa.



uma reflexão acerca desses depoimentos apresentando um olhar etnográfico desses relatos e dessa realidade que também o atinge, visto que o antropólogo de janeiro a outubro de 2003 foi secretário nacional de Segurança Pública, do governo federal.

A respeito desse livro, fica muito clara a visão dos autores,


[...]este não é um livro sobre o estado ou a cidade do Rio, porque os problemas de que trata são nacionais – e alguns transcendem as fronteiras do Brasil. Mas o Rio antecipou a trajetória brasileira em direção à violência armada e talvez encarne, hoje, o futuro previsível do país. (SOARES, et al. 2005, p. 245).

Eles têm a clareza de que a violência já ultrapassou os limites da cidade do Rio de Janeiro e, por extensão, pode-se dizer que também de São Paulo, dois grandes e importantes centros urbanos do Brasil e da América Latina. Para os autores – ao percorrem todo o país – é incontestável que a violência é um problema nacional que merece a atenção de toda a sociedade.

Muito antes, Darcy Ribeiro, em seu livro “O povo brasileiro” já apontava a constituição de uma nação a partir de processos de violência.

O povo-nação não surge no Brasil da evolução de formas anteriores de sociabilidade, em que grupos humanos se estruturam em classes opostas, mas se conjugam para atender às suas necessidades de sobrevivência e progresso. Surge, isto sim, da concentração de uma força de trabalho escrava, recrutada para servir a propósitos mercantis alheios a ela, através de processos tão violentos de ordenação e repressão que constituíram, de fato, um continuado genocídio e um etnocídio implacável. (2001, p. 21).

A partir disso, percebe-se que o Brasil desde o seu início foi construído a partir de sérios processos de violência contra índios e negros por parte de uma classe social dominante, primeiramente lusitana, depois lusitana-brasileira, e, por fim, brasileira que impunha – e impõe até hoje – a sua vontade. O que parece, mais uma vez, é que esta nação foi constituída por um elemento identitário que não é discutido, muito menos apresentado nas mídias e por isso mesmo, não é tratado: a violência. “Ao contrário do que alega a historiografia oficial, nunca faltou aqui, até excedeu, o apelo à violência pela classe dominante como arma fundamental da construção da história.” (RIBEIRO, 2001, p. 23). No entanto, os elementos constituintes da identidade nacional de nosso povo são a alegria, o futebol, o carnaval, a malandragem, entre outros, menos a



violência. Darcy Ribeiro já salientava a importância de discutir esse fator para tratá-lo e para tentar resolvê-lo, mas nada se fez.

Nesse sentido, a Literatura Periférica⁴ aparece, desde Carolina Maria de Jesus, como representação dessa realidade social brasileira marcada pela violência e que pretende denunciar, por meio da literatura a sua realidade.

Ou seja, a literatura periférica, seja ela declamada ou escrita, se apropria da ideia de periferia como um marco de identificação positiva. Dessa forma, esse tipo de produção literária desconstrói a negatividade que a sociedade hegemônica atribui a sujeitos, espaços e expressões culturais provenientes da periferia. (LEHNEN, 2016, p. 82).


Assim, essa produção cultural se torna um marco coletivo de identificação e de denúncia, dando voz a um grupo social que por muito tempo não teve espaço na sociedade. Com isso, a arte, enquanto aparato reflexivo e discursivo da realidade, representa, de modo indireto, um contexto social esquecido por muitos. Prova disso, é a crescente produção literária voltada para o tema da violência desde *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Contudo, Carolina Maria de Jesus, já na década de 60 inaugurou esse modelo de escrita.

O que parece até então, é que esse tipo de literatura está representando um contexto social brasileiro. Mas esse contexto, conforme Luiz Eduardo Soares, MV Bill e Celso Athayde, não é privilégio do Rio de Janeiro, mas está presente em todo o país. Logo, ele seria então algo que está na realidade de muitos – para não dizer todos – os brasileiros. Da mesma forma, Darcy Ribeiro também constatou que o país é resultado de processos violentos de dominação social. Assim, até que instância pode-se dizer que o Brasil possui como elemento de sua identidade nacional a violência? Ou, ainda, será que com a crescente publicação de obras periféricas, não se está representando ou tentando chamar a atenção para um elemento constitutivo da identidade nacional?

O que é identidade (nacional)?

O pensamento usual, ao se falar em identidade, é o de pensar em algo sólido e rígido, uma ideia que desde o Romantismo está presente na cabeça de todos os

⁴ Prefiro o uso de “Literatura Periférica” a “Literatura Marginal” no mesmo sentido que a professora Leila Lehen apresenta em seu artigo “Literatura e direitos humanos na obra de Sacolinha” (2016).




brasileiros, para não dizer da grande maioria dos ocidentais que sofreram a influência das ideias do final do século XIX e que podem ter esse mesmo pensamento. O sujeito do Iluminismo possuía uma identidade centrada no “eu”, sua capacidade de razão, de ação e consciência, tudo alicerçado num centro, num núcleo. O sujeito sociológico já está voltado para o social, em que constitui sua identidade na relação social com outras identidades. Contudo, o sujeito pós-moderno possui identidades que no decorrer da sua vida pode se apropriar delas⁵. Se algum sujeito possui uma única identidade, conforme o Iluminismo, centrado em um “eu”, é porque conseguiu com o tempo centrar-se em si mesmo. Ou seja, a diferença da sociedade moderna para as outras é justamente o processo de globalização, pois tudo muda muito rápido, não há mais tempo para as coisas se solidificarem. E para Hall, essa é a grande diferença das sociedades modernas para as “tradicionais”: a constante mudança e adaptação.

O que marca as sociedades modernas são as diferenças dela mesma e por sua vez a diferença dos indivíduos que as compõem. Ou seja, as diferentes identidades que fazem parte das sociedades. Um país não possui mais unicamente como habitantes um único “padrão” de pessoas, com a mesma fala, cor, raça, religião etc. Com a globalização, é possível encontrar em um mesmo país diferentes tipos etnográficos que nas sociedades anteriores não se conhecia. Talvez, a marca identitária das sociedades modernas seja justamente as diferenças de identidades que estão presentes nelas. A partir disso, é possível dizer que

a identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (HALL, 2005, p.12-13).

⁵ É aquilo que Zygmunt Bauman (2001) discute no livro “Modernidade Líquida”, assim como os líquidos, a era Moderna não é sólida, mas com o tempo se adapta ao espaço em que se encontra. Da mesma forma, pode-se falar a respeito da identidade do sujeito que se adapta ao espaço no qual está, disso depreende-se uma “fase líquida” da identidade.




É importante destacar, mais uma vez, que uma identidade não é definida biologicamente, mas historicamente, ou seja, nas relações e na construção social do sujeito, pois este adquire em diferentes momentos diversas identidades conforme a sua necessidade, de modo que o eu iluminista não existe mais. Assim, a interação social é que vai definir a identidade do sujeito. Conforme Hall, o sujeito possui um núcleo, ou um “eu real”, mas que é formado e modificado “num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem.” (HALL, 2005, p.11). Com isso, há uma fragmentação da identidade do sujeito ao interagir com o mundo externo.

Dessa maneira, segundo Stuart Hall, o sujeito “assume” ao longo de sua vida identidades e não mais constrói apenas uma. “A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros.” (HALL, 2005, p.39). É dessa necessidade do outro que a identidade do sujeito vai ser construída, da mesma forma que é impossível falar em apenas uma identidade, melhor seria pensar a partir do plural, *identidades*, pois o sujeito está constantemente em contato com outros, seguindo o raciocínio do sociólogo jamaicano, se está em contato com o exterior, logo, o eu “desenvolve”, “cria” sua identidade a partir do olhar do outro externo a si, ou melhor, daquilo que imagina que o outro vê.

A partir disso, as culturas nacionais são fontes identitárias e não mais uma única identidade nacional, “no mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural.” (HALL, 2005, p.47). Ou seja, a identidade nacional deve ser pensada como identidade cultural.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. [...] As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma ‘comunidade imaginada’. (HALL, 2005, p.50-51, grifo do autor).



Assim, ao analisar as identidades de uma nação, elas devem ser vistas como identidades nacionais, pois é onde “estariam” os elementos próprios para análise, tais como os símbolos e representações que o povo pode se identificar. Nesse sentido que o presente trabalho se direciona: pensar os elementos culturais nacionais que estão representados na obra *Inferno*, de Patrícia Melo e que nem sempre são o foco de discussão da academia, segundo Jessé Souza ao comentar o livro *Cabeça de Porco*, há condições nacionais que constituem identidades culturais.


A pesquisa percebe, com argúcia, que a situação da violência na cidade do Rio de Janeiro inspira e antecipa uma ‘condição nacional’ muito mais geral que o âmbito dessa cidade. A mesma realidade da desorganização familiar, da carência afetiva, da ausência dos pais (90% dos jovens envolvidos no crime não tinham pais, diz Celso Athayde em um de seus relatos), a mesma procura do excluído por integração e emulação da comunidade incluída, a transmutação dos objetivos da sociedade legítima (acesso à riqueza, prestígio, mulheres etc.) em outro campo social, o do crime, são todos fatos ligados a uma realidade abrangente e nacional. Às vezes a semelhança era tanta com a realidade carioca que os autores imaginavam estar lidando com *franchises* do crime organizado do Rio de Janeiro. (2009, p. 94, grifo do autor).

Essas condições nacionais serão vistas como identidades culturais. E os elementos de análise serão: carência afetiva, tentativa de integração social, desorganização familiar ou ausência dos pais e acesso à riqueza ou prestígio social. Todas condições que estão presentes no livro *Inferno*.

No *Inferno*

A história se passa na favela do Berimbau, no Rio de Janeiro. Espaço fictício que narra a trajetória de José Luís Reis, o Reizinho, desde a sua ascensão à queda dentro do esquema do tráfico de drogas carioca. Juntamente com sua família, amigos e namorada, o narrador consegue representar todos os conflitos que estão por trás da guerra pelo domínio de espaços para venda de drogas e outros crimes que estão envolvidos nesse grande esquema. Em 2001, Patrícia Melo ganhou o prêmio Jabuti e em 2003 foi indicada ao *Foreign fiction prize*, na Inglaterra, pelo livro *Inferno*.

Como todas as obras de literatura periférica, a estrutura desta também difere do padrão canônico, de modo que a partir disso a sua análise também deve fugir dos modelos estruturais que até muito tempo padronizaram os esquemas de crítica literária.



Uma característica dessa obra é o discurso indireto-livre que permite a outras personagens participarem da narração, aproximando, assim a visão delas de dentro da narrativa, com isso, muitas vezes, o leitor acaba por confundir as vozes do narrador com as das personagens.


A análise da obra está pensada a partir das condições nacionais expostas acima e que em alguma medida representam uma identidade cultural não apenas do Rio de Janeiro, mas que tem se espalhado por todo o território nacional.

A relação de Reizinho com a sua mãe nunca foi boa, ele sempre preferiu o pai, que os abandonou. Alzira não se conforma com a rejeição do filho e também pela escolha dele ao se envolver com bandidos, por isso, muitas vezes a solução que ela encontra é bater nele para ver se aprende.

Alzira pegou a mão do filho e arrancou a faixa de gaze encardida que envolvia o ferimento. Você está metido com esses bandidos, José Luís? Observou a ferida, eu sabia, ela disse. Eu sabia. Responda. Com esses traficantes? Eu me matando para você ir na escola, garoto. Alzira havia prometido que não bateria mais no filho, prometera para si mesma, mas aquilo era de matar, incontrolável, a mão se levantou, com força, ninguém poderia detê-la, menino sonso, nem ela mesma, a dona da mão, a mão ia sozinha, sabia o caminho, menino burro, e bateu, fala menino, nem precisava falar, e era bom que não falasse, agora, burrice não tem perdão, que apanhasse, bater na cabeça, na bochecha, nem ia mais na escola, o burro, Miltão e todos aqueles cafajestes que morriam aos vinte anos, taf, sentia uma vontade feroz de machucar o menino, espancar, e batia, idiota, batia, e ele não reclamava, não dói? Tem que apanhar para aprender. (MELO, 2010, p. 31-32).

O trecho apresenta a carência afetiva que Reizinho possui. A mãe, sem compreender as escolhas que o filho faz responde com mais violência e as sucessivas surras apenas aumentam o ódio pela mãe. Há violência dentro e fora de casa, no lar há violência física e psicológica, esta última por vezes machuca mais José Luís do que as agressões físicas que recebe fora. José Luís não consegue fugir disso, a vida toda dele será de violência e estará cercado disso. Alzira justifica as agressões pela tentativa de querer consertar o filho, de educá-lo, mas parece incentivá-lo cada vez mais à violência.

Como é ignorado em casa, Reizinho tenta se adequar a algum grupo. Conhece Fake e com o amigo sonha em ter um grupo de Rap, mas é descartado. “Quero fazer um rap que fale de coisas pontudas, chifres, lamentos, paquidermes, gritos. Naquele momento, Reizinho percebeu que não estava nos planos de Fake. Jamais seria



convidado para a banda.” (MELO, 2010, p.81). Parece que o único grupo que o aceitaria seria o dos traficante porque ele tinha dom para o esquema da venda de drogas e conhecia todo o Berimbau, conforme o que os seus amigos falavam dele. É a clara tentativa de integração social, uma vez que fora da comunidade não é reconhecido.

Conforme sobe na hierarquia do tráfico ganha respeito dos traficantes e de toda a favela. “Um líder, aprendera, só se mantinha no poder com o apoio da comunidade.” (MELO, 2010, p. 339). Reizinho vai dando o seu melhor para que a favela se desenvolva. O que ele faz é o que o governo público deveria fazer, mas com o dinheiro do tráfico ele faz escolas, arruma as ruas, incentiva a escola de samba da comunidade, enfim, torna-se o rei do Berimbau e mais tarde do Morro dos Marrecos, ganhando, finalmente o seu lugar naquela sociedade.


A ausência do pai é sofrida durante todo o romance. Reizinho encontra-o em um determinado momento e o traz para morar no Berimbau e para trabalhar com entregas. Mas o vício do álcool faz com que ele perca tudo, inclusive o carinho do filho. Alzira, constantemente compara José Luís ao pai, o que não ajuda na relação entre os dois.

Ainda bem, mãe, que eu tenho a Carolaine. Tão diferentes, mãe. A Carolaine é boa. Estuda computação. Esse vadio puxou o pai. Vagabundo como o pai. Eu olho para ele, mãe, e vejo aquele canalha na minha frente. Inteirinho. Os olhos, iguaizinhos. A boca. Ai, mãe. É castigo. (MELO, 2010, p. 48-49).

A ausência do pai e as comparações que a mãe faz contribui para que a distância entre ela e o filho aumente.

Não amar a própria mãe. Uma sensação ruim no peito, de descontentamento. Porra. Você não ama a sua mãe, ela dissera. A verdade estava ali, visível e palpável como a sua nova AR-15, capaz de disparar até oitocentos tiros por minuto. Era duro admitir, mas a verdade era aquela mesmo. Muito triste não amar a própria mãe. (MELO, 2010, p. 239).

A desorganização familiar é explícita nesses trechos. A única pessoa que Reizinho encontra conforto e afeto é a avó materna. Por um tempo morou com ela e quando briga com a mãe é para a casa da avó que vai. A irmã de Reizinho está mais preocupada com os namorados e com os filhos que tem com esses homens.



E o último elemento, o acesso à riqueza. “Não queria ser simplesmente mais um líder de morro do tráfico. Reizinho ambicionava receber o título de ‘o maior comerciante de drogas da América do Sul’.” (MELO, 201, p. 261). Reizinho começa a criar um patrimônio, adquirir bens e fazer sucesso entre os comerciantes de droga. Somente a partir do tráfico é que começa a ter acesso a bens materiais que não teria condições de comprar. Essa é a justificativa que muitos jovens dão ao dizer o porquê se envolvem com o tráfico, o poder aquisitivo. Isso fica claro ao longo de *Cabeça de porco* quando os jovens expõem aos entrevistadores os motivos de entrarem para o esquema de drogas. Além disso, ganham o respeito da comunidade e o prestígio local entre todos.


Agora, que era dono do Berimbau, do morro dos Marrecos e de mais doze bocas de fumo, só pensava em grandes esquemas. A lista de seus bens crescia rapidamente. Apartamento duplex no Edifício Mon Amour, na Barra. Quatro salas comerciais no centro de Curitiba. Dois lotes no bairro de Inhangá, Niterói. (MELO, 2010, p. 324).

As características expostas apresentam, condições nacionais que servem de modelos identitários para outros jovens, uma vez que é a realidade nacional de muitos deles que vivem em condições similares as de Reizinho. E não apenas nos grandes centros urbanos, como o Rio de Janeiro, mas as cidades do interior também começam a sofrer dos mesmos problemas que decorrem do tráfico de drogas e da violência que isso resulta na disputa por território. Além disso, serve para a reflexão e discussão de uma conjuntura que por vezes é ignorada.

Considerações finais

A literatura periférica está representando desde a década de 60 uma realidade nacional. A reflexão que esse tipo de literatura propõe deve chegar à toda sociedade e fazer com que a realidade representada na ficção seja vista e resolvida por todos. O problema da violência nas favelas vai muito além das pessoas que ali moram.

Reizinho, em *Inferno*, é um dentre os tantos jovens brasileiros que encontra na violência o seu lugar. A partir dessa personagem pode-se ver que a condição nacional que Jessé Souza fala está presente na literatura. No entanto, uma vez que a arte reflete a realidade, pode-se dizer que essa personagem também é representativa de milhares de jovens que estão envolvidos no tráfico e que muito cedo perdem as vidas em guerras por territórios.



Desse modo, pode-se dizer que a violência é um dos elementos que constituem a identidade cultural nacional:

De fato, vale repetir que a violência tem sido transformada na protagonista de romances, textos confessionais, letras de música, filmes de sucesso, programas populares e até mesmo de séries de TV. A violência é o denominador comum, mas a maneira como ela é abordada define movimentos contraditórios [...]. (ROCHA, s/d, p. 37).

A partir do momento que a violência for assumida como um elemento da identidade cultural deste país é que talvez começará a aparecer soluções para ser resolvida definitivamente.

Referências

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

LEHNEN, Leila. Literatura e direitos humanos na obra de Sacolinha. In. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 49, p. 79-104, set./dez. 2016.

MELO, Patrícia. *Inferno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ROCHA, João César de Castro. *A guerra de relatos no Brasil contemporâneo*. Ou: a “dialética da marginalidade”. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909/7330> Acesso em abril de 2017.

SOARES, Luiz Eduardo. ATHAYDE, Celso. BILL, MV. *Cabeça de porco*. 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SOUZA, Jessé. *Ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

A RETERRITORIALIZAÇÃO NA POESIA DE PAULA TAVARES

Ciomara Breder Kremser (UFJF)¹

Resumo: O objetivo deste trabalho é entender como se dá o processo de reterritorialização e de construção do entrelugar na poesia da angolana Paula Tavares. É observado que esse discurso poético é marca de hibridismo, que se efetiva como uma tradução cultural e é instrumento de formação de identidade(s) própria(s) e nacional(is). É visto ainda que essa poesia se consagra como lócus privilegiado da enunciação feminina.


Palavras-chave: Reterritorialização; Angola; Identidades; Paula Tavares.

Selecionamos para nossa análise o poema: “O lago da lua”, texto que abre e nomeia o livro, de Paula Tavares, publicado em 1999. *O lago da lua*: antologia poética, segundo a própria autora fala, em entrevista concedida a Susanna Ventura, para revista *Critério*, em janeiro de 2009, é um livro mais doce e menos explosivo que o seu livro de estreia *Ritos de passagem* (1985). Em seu segundo livro de poemas Tavares afirma que tem traços da cultura local angolana, tem relação homem-mulher, tem um pouco de erotismo, assim como o primeiro livro tem. Porém, em *O lago da lua*, a autora revela que há maior intimismo, um maior tom reflexivo e maior tranquilidade, ou seja, um enorme prazer do texto. Ana Paula diz que o segundo livro não tem o compromisso revolucionário que o primeiro tinha, explica que isso é devido ao seu amadurecimento e é devido também ao distanciamento maior da luta pela Independência de sua nação, consolidada em 1975.

Paula Tavares ainda revela em entrevista dada para Susanna Ventura (TAVARES, 2009) que a partir da segunda obra não tem mais a enorme preocupação de escrever para publicar, pois passados os rompantes dos trinta anos não tem mais a necessidade de dizer algo. Ela agora simplesmente escreve pelo prazer e porque a escrita faz parte de sua vida. Também revela que esse livro foi escrito no exílio, ou seja, parte escrito em Angola e parte já em Portugal, onde mora atualmente. Ela explica que não se trata de um exílio político, pois não foi obrigada a morar na Europa, mas que se sente exilada porque está fora de sua nação.

Com esses comentários, com os conceitos de diáspora (HALL, 2003) e identidades diaspóricas (GILROY, 1997) notamos o caráter diaspórico e

¹ Ciomara Breder Kremser é doutoranda em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais (UFJF), onde é bolsista CAPES e atua como membro do corpo editorial da *Ipotesi*: Revista de Estudos Literários da UFJF. Orientadora: Profa. Dra. Prisca R. A. de A. Pereira.



desterritorializado da obra, afinal, “identidades que não têm uma “pátria” e que não podem ser atribuídas simplesmente a uma única fonte” (GILROY, 1997 apud Woodward, 2013, p. 22).

Enquanto no primeiro livro *Ritos de passagem* (1985) notávamos um sonho de uma pátria livre, quatorze anos depois, em *O lago da lua* (1999) aparece a agonia desse sonho. A temática erótica e outras pertinentes ao universo feminino, tais como: o cotidiano, o sagrado, os ciclos da vida, as tradições, os ritos e a relação homem/mulher, reaparecem, mas, agora, envoltas de uma dor e de uma decepção da utopia desmoronada.

Observamos que a poeta dá continuidade ao projeto de perpetuação da cultura angolana, com dados concretos de sua realidade. Porém, em sua segunda obra, potencializa os sentidos nela contidos, expandindo de um regional para o universal, já que os limites locais alçam ao espaço existencial.


Para maior compreensão da nossa leitura transcreveremos a seguir o poema “O lago da lua”, que é objeto de nossa análise, neste estudo.

O lago da lua

No lago branco da lua
lavei meu primeiro sangue
Ao lago branco da lua
voltaria cada mês
para lavar
meu sangue eterno
a cada lua

No lago branco da lua
misturei meu sangue e barro branco
e fiz a caneca
onde bebo
a água amarga da minha sede sem fim
o mel dos dias claros.
Neste lago deposito
minha reserva de sonhos
para tomar (TAVARES, 1999, p. 11).

O título já é revelador para nós, pois apresenta dois elementos da natureza: o lago e a lua, que são palavras de gênero masculino e feminino, respectivamente, que estariam em complementação. A palavra lago remete a ideia de água, um elemento vital. Lago metaforicamente pode representar o olho da Terra, por onde o subterrâneo vê os




homens; um afloramento do Oceano, que garantiria existência e fecundidade, um céu líquido; uma morada dos deuses; palácios subterrâneos de joias, que atraem os homens, revelando assim, um caráter perigoso.

Além disso, segundo Carmen Tindó Secco, em “As veias pulsantes da terra e da poesia”, posfácio da antologia poética *Amargos como os frutos: poesia reunida*, de Paula Tavares (2011), afirma que “a imagem do lago remete aos sonhos que resistiram à dor e à guerra; funciona como espelho no qual o sujeito poético procura a identidade esboroadada” (TAVARES, 2011, p. 266). É oportuno lembrar que Huíla, terra natal de Paula Tavares, é um território cercado de lagos. Portanto, a imagem lacustre é uma das maneiras de a poeta promover a reterritorialização.

A lua simboliza a correlação com o sol, não tem luz própria e é um reflexo do sol, mas atravessa fases e formas diferentes, simbolizando o princípio feminino e assim a periodicidade, a renovação, a transformação e o crescimento, ou seja, são os ritmos biológicos. É símbolo do conhecimento indireto; rege a renovação periódica, a morte e a ressurreição; é a divindade da mulher; representa os sonhos; devido ao seu aspecto noturno, crepuscular, pode simbolizar um caminho pouco iluminado e perigoso. Portanto, no título já encontramos uma identificação: da mulher com os elementos da natureza, do feminino com o masculino.

Importante destacar que essa ligação da mulher com a natureza, da mãe com a terra, do feminino angolano com a Mãe-África é recorrente na poética de Paula Tavares. Constantemente observamos a identificação do feminino com frutos, plantas, elementos geográficos, astronômicos, sagrados, alimentos, oferendas, bichos, etc. Em suma, Tavares poetiza e ritualiza o cotidiano da mulher angolana, desde trabalhos domésticos como o plantio da terra, como uma mãe cuidando de um filho e até mesmo rituais sagrados como o alambamento.

Na primeira estrofe temos uma informação interessante, o lago vem acompanhado de um adjetivo branco, que traz a ideia de pureza, de claridade, de tranquilidade, de paz. Nesse lago o eu-poético lava seu primeiro sangue, que representa o vermelho da paixão, o sangue da vida, que transforma a menina em mulher, que marca o início da procriação, que inicia o ciclo da vida. Na mistura de branco e vermelho temos uma forte sinestesia, semelhante ao jogo de luz e sombra gerado pelo efeito da luz da lua e do sol.



Notamos o forte aspecto telúrico que marca a poesia de Paula Tavares, uma constante ligação do elemento feminino com a natureza, a sua terra, aqui no caso, através da primeira menstruação. Essa informação já é reveladora da forte ligação que as mulheres de Angola nutrem com sua terra, confirmada pela a autora em entrevista, quando afirma estar em exílio quando afastada de sua nação.


Na renovação cíclica do processo de “lavar/ meu sangue eterno/a cada lua” (TAVARES, 1999, p. 11), notamos que o sangue feminino, sagrada fonte de vida adquire um novo sentido, ainda mais amplo, passa a simbolizar o sangue da nação-terra. Todos os sangues que tiveram que ser derramados pelo ideal de liberdade, pela manutenção da vida, no cotidiano de trabalho sofrido na terra, pelo qual passa a mulher angolana.

Ainda na primeira estrofe, temos a ideia de purificação no ato de se lavar, ideia de ritual ancestral retomado periodicamente, marcado pelo ciclo da lua. A marcação do tempo é feita pela natureza e o eu-poético ao se assumir mulher, nessa condição, nos revela a cumplicidade que tem com as demais mulheres de África, pois seu sangue é eterno.

No início da segunda estrofe temos a mistura ritualística de seu sangue com o barro branco, dando origem à “caneca”, com isso, ocorre novamente a mistura da mulher à terra, de um corpo feminino que se faz corpo-nação. Conforme Secco (2011) afirma:

A terra e o barro, embora suas texturas não apresentem reflexos como os das águas lacustres, guardam, de outra maneira, uma função especular que se evidencia nos trabalhos criativo das oleiras, cujas mãos moldam peças singulares em terracota, gravando, na memória da argila, fragmentos de suas histórias (TAVARES, 2011, p. 266).

Com isso, observamos a ligação ritualística da poeta com as mulheres de Angola, com sua terra natal e com a própria criação poética, já que o ato de moldar o barro é metáfora do fazer poético. E caneca, simbolicamente, pode ser comparada a uma taça, que nos remete à ideia de vaso da abundância, da imortalidade, o seio materno, os mistérios que envolvem o Graal, a fidelidade, a soberania, o coração, o destino do homem recebido de Deus (ou de qualquer outra representação do sagrado), a preparação para a comunhão e a essência da revelação.




Essa caneca, com tanta riqueza de simbologia, serve de recipiente onde o eu-poético bebe a água amarga de sua sede sem fim, essa amargura da água sugere a dor, o sofrimento contido no ato de viver e na difícil tarefa de amadurecimento do corpo e da alma. A sede eterna, sem fim, talvez seja a dor do ser mulher em uma sociedade falocêntrica, que busca árdua e continuamente sua identidade, seu espaço de enunciação. Por isso, é uma tarefa ambígua, que mistura dor e prazer, amargo e mel, pois é algo sofrido. Mas é muito gratificante, uma vez que resulta em libertação da voz feminina e maturidade, representados aqui pelos dias claros, iluminados, livres.

Finalmente, o eu-poético abandona a melancolia e exalta a esperança. Afirma que nesse lago deposita todos os seus sonhos, ou seja, toda a promessa de renovação e transformação que a lua simboliza e faz resplandecer nesse lago. Neste momento se completa o ciclo da vida, a maturação do corpo-mulher e se reinicia outro ciclo, em uma simbologia ritualística de ressurreição desse corpo feminino, pois cabe à mulher o ato sagrado da procriação.

Interessante observarmos que o tempo verbal do poema também é cíclico, mistura presente e passado como em um anúncio de etapas da vida: primeiro ocorre a preparação e a purificação do ventre feminino; depois, esse ventre, já feito em mulher, resgata suas memórias e todas memórias culturais dos rituais sagrados ensinados de mães para filhas em África.

Em sociedades colonizadas como a angolana, foi fundamental para a sobrevivência da sua cultura a preservação dessas práticas de oralidade, desses ritos sagrados, pois a colonização tentou anular e homogeneizar as identidades e as práticas culturais dessas nações. O ritual reeditado por essas narrativas poéticas não é analisado pela ótica ocidental, mas é enraizado na cultura local e sacralizado pela tradição ancestral.

É provável que o objetivo do texto de Paula Tavares, hoje, seja efetivar essa tradução cultural. Haja vista que, superado o ato de libertação do período imediatamente pós-independência, agora se trata de uma releitura, de uma reafirmação ou uma resignificação. Uma reterritorialização, uma postura estética-crítica da poeta em promover o hibridismo cultural, afinal as artes são um instrumento ideal para efetivação desse processo, uma estratégia encontrada por Tavares para entrar e sair da modernidade. Ou, “talvez a tarefa do escritor, em um tempo que o literário se forma na



interação de diversas sociedades, distintas classes e tradições, seja refletir sobre essa situação póstuma da modernidade” (CANCLINI, 2013, p. 111).


Lançamos mão do pensamento de Canclini sobre a desterritorialização e a reterritorialização:

As buscas mais radicais sobre o que significa estar entrando e saindo da modernidade são as dos que assumem as tensões entre desterritorialização e reterritorialização. Com isso refiro-me a dois processos: a perda da relação “natural” da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas realocações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas (CANCLINI, 2013, p 309).

Nessa vertiginosa reflexão das perdas das fronteiras, nesse simulacro de mundo, nessa intensa e constante diversidade e hibridez que está centrada a escritora e intelectual contemporânea. Para ela a desterritorialização é muito mais que um conceito, é algo concreto e latente, pois de torna parte de sua experiência diária. Semelhante a um vagalume (Didi-Huberman, 2011, p. 160), que nos ilumina em meio à escuridão, ele deve acima de tudo refletir criticamente sobre o que é o contemporâneo (AGAMBEN, 2009, p. 59) e sobre suas implicações e seus processos.

Assim, observamos que a poesia de Paula Tavares é contemporânea e se manifesta como um vagalume nesse universo híbrido, encantador, misterioso e, ainda quase desconhecido, do ponto de vista ocidental, que é a Mãe-África. Através da instabilidade de fronteiras que sua poesia propicia, essa escritora-intelectual ou *vice-versa*, torna evidente a reterritorialização de sua Angola.

Consultando novamente o depoimento da autora, lemos que ela fala sobre os muitos sentidos da escrita e da vastidão dos enunciados. Assim afirma: “Não estou fechada na concha do medo. Agora há angústias: não consigo suportar a partida dos amigos, o sofrimento de alguns deles. O medo de estar longe, demasiadamente longe, a ideia de perder a voz e a vez da poesia” (TAVARES, 2010). Nessa fala, a autora nos revela que usa o seu discurso como poder de voz, lócus privilegiado de enunciação, do qual não abre mão. Ou seja, para ela o sentido da escrita é libertação. Em mesma entrevista, ainda nos revela que Angola é sempre seu principal mote: “Angola dói-me todos os dias, alegra-me da mesma maneira. Dá-me a medida exacta do meu desconhecimento” (TAVARES, 2010).



Com isso, podemos notar que Ana Paula Tavares toma corpo de seu texto, assumindo-o como seu exercício de poder e, incorporando a tradição dos ancestrais de sua terra. Além disso, vale lembrar que outra maneira de transformar esse espaço elíptico da escrita em exercício de poder é a transmutação do corpo feminino em voz, como já mencionado anteriormente (PADILHA, 2000, p. 298).

Portanto, notamos que nesse poema “O lago da lua” a menina está se transformando em mulher, através do seu encontro sagrado com a natureza, ela vai construindo sua identidade, promovendo sua identificação. Nessa identificação ocorre uma mistura de prazer e dor, de amargura e de docilidade, de sede e de sonhos, ou seja, é o prazer – gozo carnal – do amadurecimento do corpo-mulher. Mas, ao mesmo tempo, é a dor do amadurecimento da consciência de ser excluído. No entanto, esse ritual termina em um ato de esperança, pois “neste lago deposito / minha reserva de sonhos” (TAVARES, 1999, p. 11).

Referências bibliográficas:


ABDALA JR., Benjamin. Fronteiras múltiplas e hibridismo cultural: novas perspectivas ibero-afro-americanas. In: _____. *De vãos e ilhas: literatura e comunitarismos*. Cotia: Ateliê, 2003, p. 77-102.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Vinícius Nicastro Honesko. (Trad.). Chapecó: Argos, 2009.

AGUSTONI, Prisca. *O Atlântico em movimento signos da diáspora africana na poesia contemporânea de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Mazza, 2013.

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

BALONGUN, Ola; AGUESSY, Honorat; DIAGNE, Pathé; SOW, Alpha I. *Introdução à cultura africana*. Luanda: INALD, 1977.



BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Myriam Ávila, Eliana L. de L. Reis, Gláucia R. Gonçalves (Trad.). Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos*. Eduardo F. Coutinho (Org.). Teresa D. Carneiro (Trad.). Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 80-95.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2013.

CARDOSO, Claudia F. de O. O poeta viajante e a experiência da modernidade: os casos de Ruy Duarte de Carvalho e Paula Tavares. *Escrita: revista do curso de Letras da UNIABEU, Nilópolis*, v. 5, n. 1, janeiro-abril 2014, p. 26-38. Disponível em: http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/view/1425/pdf_191 Acesso em 10 jul. 2014.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê, 2005.

_____; MACÊDO, Tania. (Org.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. (Trad.). Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DUARTE, Constância Lima; SCARPELLI, Marli Fantini. (Org.). *Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2002, v. 3.

DUARTE, Zuleide. A tradição oral na África. *Estudos de Sociologia: revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, Recife*, v. 15, n. 2, p. 181-189, dez. 2009. Disponível em:



<http://www.revista.ufpe.br/revsocio/index.php/revista/article/view/156/86> Acesso em: 1 jul. 2014.

FENSKE, Elfi Kürten. *Ana Paula Tavares - a poética do espaço*. Templo Cultural Delfos, junho/2015. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2015/06/ana-paula-tavares.html> Acesso em: 25 jul. 2017.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Laura F. de A. Sampaio. (Trad.). São Paulo: Loyola, 1996.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. (Org.) Liv Sovik. Adelaide La Guardia Resende et al. (Trad.). Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. (Trad.). Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Tomaz Tadeu da Silva. (Org. e Trad.). 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 103-33.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005, p. 1-44.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Ricardo Cruz. (Trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 84-103.

IPOTESI: revista de Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. v. 14, n. 2, jul./dez.2010. Juiz de Fora: UFJF, 2010. Semestral. ISSN 1415-2525.

ONOFRE, Clara. *Angola: o alambamento e os rituais do casamento*, [ago.2010]. Disponível em: <http://pt.globalvoicesonline.org/2010/08/29/angola-o-alambamento-e-os-rituais-do-casamento/> Acesso em: 15 jul. 2015.

PADILHA, Laura Cavalcante. Paula Tavares e a semeadura das palavras. In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda, SALGADO, Maria Teresa. (Org.). *África & Brasil: Letras em laços*. São Paulo: Atlântica, 2000, p.287-302.


_____. A encenação do corpo por três poetisas africanas. In: _____. *Novos pactos, outras ficções: Ensaio sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002, p. 173-191.

_____. Como uma segunda pele ou poesia feminina africana, em expansão. In: DUARTE, Constância Lima; SCARPELLI, Marli Fantini. (Org.). *Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2002, v. 3, p.13-20.

PASSOS, Vinícius Lopes. A mão que desenha o corpo: O lago da lua. *Scripta: Revista do Departamento de Letras da PUC Minas, do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros – CESPUC-MG*, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 374-384, dez. 2003. Disponível em: http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta13/Conteudo/N13_Parte04_art14.pdf Acesso em: 25 ago. 2017.

PEREIRA, Prisca R. Augustoni de Almeida. *O Atlântico em movimento: travessia, trânsito e transferência de signos entre África e Brasil na poesia contemporânea em língua portuguesa*. 2007. 314f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/ Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999.



SAID, Edward W. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Tomás Rosa Bueno. (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. O orientalismo revisto. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 251-273.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. As veias finas pulsantes da terra e da poesia: posfácio. In: TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p. 261-281.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Tomaz Tadeu da Silva. (Org. e Trad.). 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.


SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 113-133.

SOUZA, Mailza Rodrigues Toledo e. As subjetividades femininas na poesia de Paula Tavares. *Nau Literária: crítica e teoria de literaturas*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, Porto Alegre, v. 07, n. 01, p.1-15, jun. 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/20621/13334> Acesso em: 15 jul. 2015.

TAVARES, Paula. *A oralidade é meu culto: entrevista a Ana Paula Tavares*, [nov. 2010]. Entrevistador: Pedro Cardoso. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-oralidade-e-meu-culto-entrevista-a-ana-paula-tavares> Acesso em: 10 jul. 2014.

_____. *Amargos como os frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

_____. *Entrevista com Ana Paula Tavares para a Revista Critério*, [jan. 2009]. Entrevistadora: Susanna Ventura. Disponível em:



<http://revista.criterio.nom.br/entrevista-ana-tavares-susanna-ventura.htm> Acesso em: 15
Jan. 2015.

_____. *O lago da lua*. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. *Ritos de passagem*. Luanda: União dos escritores angolanos, 1985.

TORRES, Sonia. Desestabilizando o “discurso competente”: o discurso hegemônico e as culturas híbridas. *Gragoatá: revista da pós-graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense*, Niterói, v. 1, n. 1, p. 169-178, dez. 1996.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Tomaz Tadeu da Silva. (Org. e Trad.). 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 7-72.

MEMÓRIA, AUTOBIOGRAFIA E EXÍLIO EM *HEREMAKONO* DE ABDERRAHMANE SISSAKO

Cristiane L. de Matos (CEFET-MG)

Resumo: O artigo aborda o filme “*Heremakono*” do cineasta malinense Abderrahmane Sissako que atua como um testemunho, marcado pelo silêncio e pela rememoração. O deslocamento do exílio (mesmo que não compulsório) onde se estabelecem imagens da memória funciona como vestígio, daquilo que ficou e não é mais. No filme, um jovem de 17 anos, *Abdallah*, visita sua mãe em uma aldeia de pescadores antes de partir para a Europa. A experiência do personagem se assemelha à vida do diretor ao se abordar a temática da ausência e da desterritorialização.

Palavras chave: Memória, Exílio, Abderrahmane Sissako, Cinema, Narrativa

O filme começa com o ruído do vento e com uma música local em pleno deserto. Um garoto procura o rádio que está enterrado na areia e não o encontra. Ele observa um galho que sobe flutuando ao vento. Um corte interrompe a ação e o protagonista *Abdallah* surge ouvindo a música que vem, de outro aparelho de rádio, de um carro velho que entra em quadro. Estas são as primeiras imagens do filme de Abderrahmane Sissako, um biografema que narra, com as devidas lacunas do tempo, a trajetória desse diretor nascido no Mali e radicado na França. *Heremakono* ou *En attendant le bonheur* (A espera da felicidade), filme realizado em 2002, é um filme marcado pelo silêncio e pela rememoração que aborda a temática da diáspora no sentido aplicado por Stuart Hall em que o termo amplia-se para além da questão judaica e atinge não apenas fatos históricos, mas relações sociais, etnográficas e culturais. Hall, ao utilizar o termo, pretende ampliar seu sentido político e ideológico.

“Nos tempos modernos, desde 1942, com o começo da aventura “euro-imperial” – no Caribe, desde a colonização europeia e o comércio de escravos: desde aquela época, nas chamadas “Zonas de contato” do mundo, a cultura tem se desenvolvido de um modo “diaspórico”. (...) Durante muito tempo, não usei o termo diáspora porque ele era usado principalmente em

relação a Israel. Era o uso político dominante e é um uso que considero problemático, por causa do povo palestino.” (HALL, 2003. p. 416).

Nesse contexto, a experiência da diáspora implica em um sentimento de exílio e perda, a sensação de habitar dois lugares e não pertencer a nenhum deles. Segundo Hall (2003), existem traços de disjuntura na constituição identitária na diáspora onde se pertence a dois lugares e acontece uma espécie de obnubilação do sujeito. Esse sujeito desterritorializado e de identidade flutuante é matéria de diferentes produções artísticas onde fragmentos de memória surgem nas narrativas. Conforme aponta Ilka Boaventura: “*os artistas podem ser vistos/as como uma espécie de mediadores/as de linguagens estéticas e códigos visuais capazes de revelar uma parte significativa dos sujeitos e de seus mundos*” (LEITE. 2007, p.1).

A partir do pressuposto de que o cinema é uma expressão artística e seu realizador, de certa forma, um autor que carrega marcas de sua história pessoal em suas produções, o filme pode ser entendido como um texto, uma escritura. Independente do fato dele se apresentar enquanto ficção ou documentário, pois frequentemente ele possui um vínculo com a “realidade”. Realidade vinculada à temática ou ao ponto de vista do realizador, fundamental na concepção dos filmes de autor, conceito criado pelos críticos da revista *Cahiers du cinéma* em meados dos anos de 1960. O cinema moderno passa a retratar problemas psicológicos mais individualizados quando os cineastas estariam menos dependentes dos grandes estúdios, podendo trabalhar com orçamentos menores e realizar filmagens mais livres e flexíveis. Muitos dos filmes modernos são assumidos como autobiográficos, enquanto outros são formados por um conjunto de arquivos e memórias pessoais que compõem uma narrativa memorialista com rastros de um passado já impalpável.

Para Lúcia Castelo Branco, ao se contemplar os textos memorialistas, as autobiografias e os diários, o acesso à memória implica em dois gestos que ocorrem de forma simultânea: o da rememoração e o da linguagem que se processa por meio de lacunas, de fragmentos e de discontinuidades. Esse acesso seria como um palimpsesto (Artières) ou um bloco mágico (Freud),

uma matéria onde as marcas de cada escrita ficam impregnados, onde cada traço novo apresenta-se marcado pelos vestígios anteriores, onde a memória seria uma espécie de rasura da imagem.

Seldmayer (2012, p.83), por sua vez, fala do gesto de apreensão e da memória que são construídos pela noção de apagamento, cesura, esquecimento e de vestígio a partir de sua leitura de Benjamin e Warburg. Esses traços de apagamento e cesura estão presentes nos filmes do cinema moderno e que marcaram a formação de Sissako, diretor do filme objeto desta análise. Nos filmes do cinema moderno, diferente da narrativa clássica onde existe uma coerência temporal e montagem invisível, percebe-se um “afrouxamento” da narrativa que se caracteriza por momentos de vazio, lacunas, questões mal resolvidas, finais abertos ou ambíguos. Os personagens são desenhados com menor nitidez, na maioria das vezes pouco dados à ação (VANOYE, 1994).

Nesse sentido, segundo Deleuze, para diferenciar a narrativa fílmica clássica da narrativa moderna, seria possível categorizar dois tipos de situações que são preponderantes: As situações sensório-motoras e as situações ótico-sonoras. Nas *situações sensório-motoras* o personagem se efetivaria na ação a partir da reação às situações motoras (ligadas à ação e reação), como maneira de dar respostas a conflitos delineados de maneira objetiva. Por outro lado, nas *situações ótico-sonoras* o personagem “registra mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação” (DELEUZE. 1990. p.11). E nessa contemplação, os planos enquanto unidade são longos, possuindo uma organização subjetiva. Essa organização passa mais pela ordem do sensível do que pela técnica da montagem estabelecida desde os primórdios do cinema, quando se estabelece a complexa “arte na era da reprodutibilidade técnica”.

Maria Esther Maciel (2009), ao citar um texto de Borges, “El Cinematógrafo, él biógrafo, expõe as impressões do autor quando este classifica diferentes formas de narrativa onde se percebe uma dicotomia

entre o ato de narrar a vida (El Biógrafo) e o ato de narrar o movimento (El Cinematógrafo). Diferente de Borges, mas com a mesma intenção, Robert Bresson, distingue o cinema genérico do cinema enquanto arte ao que ele apelida de “cinematógrafo”. Apesar dos conceitos diferentes, ambos parecem buscar algo de especial em algumas narrativas e diferenciá-las de outras: “El biógrafo nos agrega personas” diria Borges. Talvez os filmes poéticos do cinema moderno ou do cinema do exílio/da diáspora sejam “lacunares” tenham a força do texto memorialista, da biografia ou da autobiografia.

Tudo isso serve como ponto de partida para pensar o que seria uma narrativa biográfica ou autobiográfica em cinema e como ela, com seus signos específicos, relaciona-se com a literatura e, mais especificamente, como muitos filmes “de autor” onde se predominam as “situações ótico-sonoras” e como esses filmes se diferem de outras formas narrativas. O “afrouxamento” da coerência narrativa da “história” é caracterizado por momentos de vazio, lacunas, questões mal resolvidas, finais abertos ou ambíguos no cinema o que parece coincidir com o que aponta Lúcia Castello Branco com relação aos elementos característicos dos textos memorialistas que são as lacunas, os traços, a fragmentação e a descontinuidade. Os filmes de Abderrahmane Sissako têm essas características de afrouxamento e descontinuidade narrativa e da presença de lacunas caracterizando a narrativa memorialista.

Enquanto temática, o filme *Heremakono*, considerando seu processo de produção e a biografia do autor, também caracteriza o que Mohamed Bamba, citando Naficy, chama de cinema com sotaque, filmes cujos autores têm trajetórias relacionadas ao exílio, à diáspora ou ao aspecto étnico (BAMBA, 2014, p. 171.).

Os cineastas exilados (ou do exílio) se distinguem pelo fato de realizarem filmes em torno de narrativas que têm como eixo temático central a ideia do retorno a terra natal e a rememoração e “fetichização” da terra de origem do personagem e a do próprio diretor. Essa terra perdida e proibida será constantemente representada com suas paisagens, seus costumes e seus homens. (BAMBA, 2014, p. 171.).

Heremakono é o filme da terra proibida e desconhecida, de uma terra lembrada enquanto passado e de um momento anterior ao exílio do personagem e do diretor. Um filme com diferentes línguas e dialetos que se interpenetram, um filme com sotaque.

O filme *Heremakono*

O protagonista é um jovem de 17 anos, *Abdallah*, que visita sua mãe em uma aldeia de pescadores antes de partir para a Europa. Ele já está no exílio e hesita entre a potência do que está por vir e a memória produzida pelo esquecimento de suas experiências ainda não vividas na cidade da mãe que ele visita. Ele usa roupas diferentes do padrão e não fala a língua Hassanyia e, por isso, está condenado ao silêncio e à contemplação de outros personagens e do movimento local. O “não saber” a língua da mãe pressupõe um esquecimento e uma preparação para o distanciamento e, ao mesmo tempo, a possível apreensão da memória (SELDMAYER, 2012, p.84). *Khatra*, outro personagem, é um garoto aprendiz de eletricista que ensina o idioma local a *Abdallah*. Este, por sua vez balbucia algumas palavras com dificuldade, porque, talvez, não seja mais necessário falar o idioma no exílio. Para Seldmayer, “o esquecimento pode ser deliberado, o seu objeto obliterado ou voluntariamente apagado em seu esquecimento” (SELDMAYER, 2012, p. 87-88). *Abdallah* aprende o idioma para talvez alcançar um pouco as suas raízes e esquecê-la em seguida no exílio. *Abdallah* já possui um olhar estrangeiro, ele traduz aquilo que já não é mais, o passado e aquilo o que será, o futuro, em um instante presente enquanto “espera a felicidade”.

Khatra, o garoto, tem uma autonomia impressionante e se comporta como um adulto. Ele parece um passado possível de *Abdallah* e por isso ele é tão observado pelo jovem. Deleuze comenta a respeito da situação experienciada pelo “personagem criança” nos filmes de De Sica e Truffaut, obras da cinematografia moderna e que possuem semelhança com a forma como o diretor apresenta *Khatra* no que diz respeito às situações sensório-

motoras enfraquecidas: “é que, no mundo adulto, a criança é afetada por uma certa impotência motora, mas que aumenta sua aptidão a ver e ouvir” (DELEUZE, 1990, p.12.). A criança estão “empresta” seu estado de contemplação à articulação da linguagem estabelecida pelo diretor. Com isso percebemos metáforas visuais e sonoras. Vale ressaltar a sonoridade na narrativa que é pontuada por poucas falas, ruídos e canções populares como no momento em que o garoto *Khatra* canta uma canção: “*Passarinho que canta seu amor pela terra natal. Eu escolherei o que você vai comer e trarei para você.*” Contudo, ele é reprimido pelo eletricista, uma espécie de mentor. Apesar disso *Khatra* continua a cantar. Existe silêncio e contemplação. O menino observa um vendedor de estampas que desaparece em meio ao deserto onde as cores contrastam com esse espaço quase monocromático. Sons locais e imagens do cotidiano aparecem e se evadem rapidamente como lampejos que se assemelham à tentativa de apreensão da memória de um observador distante pelo exílio. O menino também observa enquanto é observado por *Abdallah*. A mãe de *Abdallah* se incomoda com o fato dele não se comunicar, permanecendo em silêncio a observar tudo ao redor em um gesto por vezes de desprezo, por vezes quase nostálgico, de “esquecimento”. As memórias do exílio citadas no filme é uma reconstituição do exílio de Sissako que acontece antes de sua partida para a Rússia, assim como afirma em uma entrevista: “foi quando já estava exilado é que eu comecei a viajar. Seria esta talvez a felicidade. A espera” (SISSAKO, 2002. p.4).

Outra criança presente na narrativa de forma mais tênue, porém marcante, é uma garota (uma *griotte*) que aprende com a mãe noções de música na língua Hassanyia. Sentada sob uma tenda a garota imita a mãe, ela desafina com os tons difíceis da canção e sua voz adquire pouco a pouco potência. O aprendizado das crianças parece ser um *leitmotiv* em *Heremakono*. Para Sissako, ao relembrar sua experiência, aponta que o observador que está no exílio se torna mais atento ao mundo que o rodeia (SISSAKO, 2002). *Abdallah*, em seu ponto de vista do exílio, também observa a menina e esse olhar se transforma em linguagem, em situações ótico-sonoras.

Na obra analisada, tanto por sua temática quanto pela biografia de Sissako, fica evidente uma trajetória diaspórica. Ilka Boaventura Leite (2007) cita Orloff em sua tentativa de ampliar o conceito da diáspora “*não estaria o mundo inteiro experimentando a idade da diáspora?*” Entendemos o exílio como uma forma de diáspora, de desterritorialização, dos personagens, do autor, da temática. *Heremakono* é um desses filmes “desterritorializados” onde o realizador passou por um processo de deslocamento voluntário. O ponto de vista de *Abdallah* e *Khatra* refletem traços da autobiografia do diretor Abderrahmane Sissako que também deixa o Mali com 17 anos e vai estudar cinema na antiga URSS.

Meu desejo de me tornar cineasta não vem da cinefilia, mas sim da evocação quase cotidiana de minha mãe ao seu primeiro filho. Ela o teve com outro homem que não meu pai, um Argelino que retornou para seu país, com seu filho, dizendo que ele iria em férias. Ela o esperava e ela não retornava. Ela falava sem parar desse *Chérif* que crescia longe dela (SISSAKO, 2002).

A ausência do seu “lugar” experimentada desde a infância por Sissako se assemelha ao “autoexílio” do personagem *Abdallah* que vive entre dois territórios, no trânsito entre o a Europa e a África do Norte, um deslocamento, um “não-lugar” que implica em uma mudança na percepção da subjetividade e, por consequência, acaba por gerar uma “identidade em trânsito”. Essa questão acaba por influenciar em seu processo de criação onde se procura vincular o estilo à vida, ao que o diretor chama de “sinceridade”:

Eu descobri o desprezo, o que eu conheci também mais tarde em Paris, onde eu vivi após meus estudos (...) Eu não tinha nenhuma cultura. Eu não conhecia os cineastas ou pintores sobre os quais me perguntavam (...) Eu estava em total atraso. Eu aprendi bastante em Moscou onde eu vivi por 10 anos. Eu via dois ou três filmes por dia. Eu descobri maravilhado todos os clássicos e compreendi que eu não poderia usar essa profissão para tentar emocionar ou impressionar. Valia mais a pena que eu fosse sincero. (SISSAKO, 2014)

Essa “sinceridade” pode ser expressa também pelas cenas documentais e de improviso presentes em *Heremakono* com a intenção de proporcionar uma imagem da África sem estereótipos. Sissako não se considera um realizador africano, mas um realizador do exílio, que vive entre dois lugares. Essa

narrativa do exílio ou da diáspora, conforme afirma Mazauric, “*tem um papel importante tanto na permanência quanto no deslocamento, na abertura, na dissolução ou na recomposição de fronteiras e de muros, materiais e simbólicos, que as sociedades estabelecem no interior e exterior delas mesmas*” (MAZAUURIC, 2012 p. 29). Os muros e as fronteiras são reconstruídos pelos movimentos, pelos contrastes e pelos múltiplos deslocamentos dos personagens e de seus autores. Abderrahmane Sissako enquanto autor, cineasta independente e exilado reescreve sua história a partir de fragmentos de memória onde as lacunas surgem para apresentar uma nova forma de narrar, singular em sua diferença.

Referências

BAMBA, Mahomed. Do “cinema com sotaque” e transnacional à recepção transcultural e diaspórica dos filmes. In: *Palíndromo: Processos artísticos contemporâneos*. Santa Catarina: UFSC. Mar.-Jun. 2011. P. 165-193. (Acesso em 16/09/14 às 15:42).

CASTELLO BRANCO, Lucia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume Editora, 1994, p.21-60.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990. 338p.

Abderrahmane Sissako: “*Tourner ‘Timbuktu’, c’était presque un devoir*”. In: <http://www.telarama.fr/cinema/abderrahmane-sissako-tourner-timbuktu-c-etait-presque-un-devoir,120355.php>. Publicado em 14/12/14 Acesso 07/06/2016.

Entretien: *Mes dates clés*. Par Abderrahmane Sissako. In : Liberation. 15/01/2003. http://next.liberation.fr/cinema/2003/01/15/mes-dates-cles-par-abderrahmane-sissako_427866. Acesso em 06/08/2016.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2003. 434 p.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 9-40.

LEITE, Ilka Boaventura. *Olhares de África: lugares e entre-lugares da arte da diáspora*. In: *Tomo*. Sergipe: UFS. N.11, jul.-dez. 2007. P.59-75.

MACIEL, Maria Ester. *Arquivos de vidas: coleção e biografia no cinema de Eduardo Coutinho*. In: *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009, p. 82-92.

MAZAURIC, Catherine. *Mobilités d'Afrique en Europe*. Récits et figures de l'aventure, Paris: Karthala, 2012, 384 p.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2007, p. 155-192.

SEDLMAYER, Sabrina. *Sobre a recordação do destino: Warburg, Benjamin, Helder*. In: CAPELA, Carlos Eduardo Schimidt e REALES, Liliana (Orgs.). *Arquivos de passagens, paisagens*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2012, p. 81-90

TAYLOR, Diana. *A memória como prática cultural*. In: *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013, p.125-164.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994. 152 p.



ELISA LISPECTOR E A ESCRITA COMO CASA

Débora Magalhães Cunha Rodrigues (UERJ)¹


Resumo: A partir das últimas décadas do século XX, testemunhamos uma aceleração dos fluxos migratórios. Este fenômeno vem proporcionando novas experimentações espaciais e modificando a concepção de pertencimento. Este espaço constituído pela modernidade tardia como entre-lugar segue desconstruindo a ideia de pertencimento, possibilitando certa experiência literária que apreende a escrita como morada. Dito isto, analisaremos textos de Elisa Lispector que ocupou o entre-lugar quando exigida a assimilação. Lispector não adotou a voz exaltada do migrante que acredita chegar ao *Eldorado*, optou pela narrativa que aponta as incertezas do discurso identitário rígido e com a escrita construiu sua morada.

Palavras-chave: Pós-modernidade; Entre-lugar; Elisa Lispector

Os movimentos migratórios fazem parte da história das civilizações e têm sua origem num período histórico difícil de precisar. No entanto, estão presentes em inúmeros relatos e narrativas que compõem nosso repertório cultural desde a antiguidade clássica. Contudo, nas últimas décadas do século XX, os deslocamentos tornaram-se a sustentação das sociedades pós que englobam a modernidade tardia, a pós-modernidade e a globalização (FEMENÍAS, 2013). A conjuntura social e política do século XX intensificou e difundiu a experiência da viagem, da diáspora, da migração e do exílio, alargando seus sentidos. Este fenômeno social e cultural possibilitou o questionamento, inclusive, da plausibilidade de conceitos como fronteira, nação, nacionalismo, nacionalidade, pátria, tendo em vista que a assimilação do imigrante nunca se dá plenamente. Os questionamentos destes conceitos, que fundamentaram a modernidade, sublinham a pós-modernidade como crítica à hegemonia moderna.

A propagação de um discurso que fragmenta a percepção do pertencimento, a ideia de nação e de fronteira, que até meados do século XX acreditava-se homogêneas e coesas, desestabilizou a própria ideia de morada segura e estável. Sendo assim, podemos situar a difusão destas ideias, aceleradas pelos avanços tecnológicos, no contexto da discussão sobre a entrada numa modernidade tardia ou pós-modernidade. Este período, portanto, deve ser visto como caleidoscópio. A composição de diferentes culturas num

¹ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – deboramcr83@gmail.com.




mesmo espaço é uma oportunidade de ampliar os questionamentos acerca de velhos preceitos de pureza da cultura e do caráter ficcional do pertencimento.

Esta crescente aceleração dos fluxos migratórios está implicada a conjunturas sociais, políticas e econômicas globais. Interessa-nos ao menos apontar as principais diferenças de como cada período histórico enfrentou os deslocamentos. Sem esquecer, no entanto, que as ideias podem sobreviver ao tempo e coexistir com outras que as contradizem.

Os deslocamentos nos tempos pré-modernos, anteriores à centralização e a reafirmação dos valores do Estado Moderno, eram concebidos como punição, castigo àquele que se desviasse da norma configurada coletivamente. A modernidade, com suas características de sedentarização, de instrumentalização das leis e de controle dos costumes, atende aos interesses da família, do Estado e da manutenção do trabalho como partes da engrenagem social. Neste período, a universalização da cultura, sempre sob a perspectiva europeia, perseguiu a homogeneização dos indivíduos e das sociedades. Os deslocamentos empreendidos a partir desta concepção atendiam as demandas impostas pela colonização e para a consolidação dos valores imperialistas. O que se segue a isso é a tentativa de descolonização da cultura nos territórios dominados pela Europa: América Latina, África e Ásia.

A pós-modernidade, no entanto, constituiu novas subjetividades com a aceleração e a diversificação da circulação de pessoas pelo mundo. Esta circulação pós-moderna, ou “dispersão anárquica de indivíduos” como prefere Silviano Santiago (2016, p. 15), altera também a percepção do que é próprio e familiar, desestabilizando o que antes definia uma sociedade, sua nação e sua identidade.

Enquanto na Antiguidade clássica a expatriação era o resultado de uma condenação, a partir da Modernidade a migração é alargada em suas motivações: fugas, guerras, dificuldades econômicas. Aos deslocamentos pós-modernos, portanto, acrescentam-se significados como os da migrância e da deriva, e ressignificações de antigos como a viagem, o exílio, a diáspora. Essas ressignificações do deslocamento tornam-se cada vez mais contundentes nos discursos sociais e literários, pois são marcados pelas mobilidades transculturais (OLIVIERE-GODET, 2010). A Antiguidade, a Modernidade e a Pós-modernidade têm, pois, formas distintas de experimentar o deslocamento.




A intensificação da expansão diaspórica a partir da Modernidade concebe, entretanto, um ideal de assimilação. O migrante chega em terras estrangeiras com o desejo de pertencer ao novo lugar. Tal fato não implica, em todo caso, o fim do desejo de retornar ao lugar de origem, mas o migrante se vê enredado por novas circunstâncias que almeja conhecer para logo adaptar-se.

Fernando de Toro chama a atenção para o fato de que o deslocamento na nossa época vem assumindo uma nova concepção, porém, as razões para o deslocamento contemporâneo não são exatamente diferentes do que fora anteriormente. Este novo deslocamento advém da condição pós-moderna e pós-colonial. Toro avalia que há uma contradição na forma de compreender o deslocamento, tanto na Modernidade como na Pós-modernidade:


Por una parte, la modernidad proponía un discurso universalista que podría ser confundido con la actual noción y condición de la globalización, al mismo tiempo que hizo todo lo posible por homogeneizar y assimilar (territorializar) al Otro: universalización/asimilación global, pero desde la perspectiva del centro, como el único discurso, el del *logos* con su *ethos*. Por otra parte, la postmodernidad introduce la posibilidad de la globalización pero al mismo tiempo, la posibilidad de lo local. Nunca antes lo local, la voz individual, solitaria, há tenido tanto que decir y habitar. Es por esto que no solo la condición postmoderna sino también la condition postcolonial han llegado a su fin como paradigmas epistemológicos, sociales y culturales, puesto que ahora hemos entrado en una *condición global* sin precedentes, marcada pela noción misma de una *tercera cultura* (TORO, 2010, p. 9).

Para Toro, não foi possível homogeneizar a cultura e tampouco assimilar os deslocados. A contradição a que o autor chama a atenção reside neste aspecto: a crença no projeto de desenvolvimento global que cedo ou tarde abarcaria a todos, anulando as diferenças ou incluindo a diversidade regional. Deste mesmo modo, Hall (2013) compreendeu a diáspora como caminho para uma “nova cultura” que abarca as diferenças em oposição à homogeneização cultural. Tendo em vista que esta tentativa de homogeneizar a cultura não se efetiva completamente. A “nova cultura” de Hall e a “terceira cultura” de Toro demonstram de fato a impossibilidade de aplacar a diferença, assim como apontam para uma solução de coexistência cultural. Estes teóricos nos auxiliam a compreender a homogeneização cultural como discurso desgastado por não conseguir esconder seu caráter dissimulado e artificial.



Portanto, a condição que a pós-modernidade proporciona à experiência do deslocamento difere da condição moderna por possibilitar, e até mesmo “festejar”, a coexistência do global e do local. Desta forma, a globalização pós-moderna difere da moderna internacionalização europeia. A diferença consiste na forma como a comunidade global foi apresentada e descrita. Na Modernidade esta comunidade foi caracterizada pelas grandes narrativas e pelo binarismo, centro/periferia. Os fluxos migratórios deste período mantiveram a prerrogativa de que a periferia do mundo deveria ter a Europa e os Estados Unidos como modelos civilizatórios e a eles deveria servir. A descolonização tardia, de meados do século XX de países africanos, asiáticos e caribenhos, exigiu que estas nações reinventassem suas narrativas acerca da identidade. Cidadãos dos países descolonizados viam na migração em direção às antigas metrópoles como uma forma de fugir da instabilidade do processo de transição política. Enquanto na Europa, o período que sucedeu a Segunda Guerra Mundial prescindia de mão de obra barata para dar seguimento ao projeto de desenvolvimento e crescimento econômico. Muitos imigrantes do Caribe chegavam à Inglaterra legalmente já que nasceram na Comunidade Britânica, no entanto, apesar da necessidade de mão de obra, a Inglaterra passou a restringir a livre imigração (HOBSBAWM, 1995, p. 271). Decorre deste fato, a implosão de conceitos como identidade e nacionalidade. A inversão deste fluxo migratório contribuiu, voluntária ou involuntariamente, para o desmonte do arcabouço moderno. Contribuiu também para que percebêssemos o caráter ficcional do pertencimento, pois assim como a nacionalidade foi construída por discursos e práticas políticas que envolviam a delimitação de fronteiras, a identidade homogênea e pura também tem seu caráter ficcional.


O que chamamos de pós-modernidade é justamente o dismantelamento desse *logos* e seu *ethos*, o fim da possibilidade de supremacia de uma cultura sobre outra, segundo Fernando de Toro. Este novo tempo possibilitaria a inclusão do diferente, do “outro”. O dismantelamento da modernidade abre espaço para a possibilidade produtiva do “novo” deslocamento, ainda segundo Toro, capaz de produzir cultura independentemente do cânone herdado, da identidade cultural herdada e da tradição herdada (TORO, 2010). Este “novo” deslocamento advém das condições pós-moderna e pós-colonial cuja principal característica é o seu aspecto nômade. A nova morada humana é nômade, é sempre o presente e o instante que habitamos. Quando o deslocamento se torna o ponto de chegada – o meio, mas também o fim – a ideia de origem e tradição de



um povo ou nação tende a perder força. A pós-modernidade faz ressaltar a própria fragilidade da existência de uma origem, embora paralelamente a esta constatação cresça o discurso de retomada das tradições, principalmente em nações que são destinos sistemáticos de imigrantes ou que passaram por grandes instabilidades políticas e rupturas geográficas. Porém, Fernando de Toro sustenta que resgatar um passado originário e restaurar a cultura daí nascente pode nos conduzir a fundamentalismos. A alternativa a este modelo estaria na construção de um novo sentido de habitat, “um pertencer com outros” (TORO, 2010, p.14)

Sendo assim, abandonada a ideia de supremacia cultural e de identidades essencialistas, os deslocamentos sistemáticos conduzem a cultura a um novo território, a uma era pós-imperialista (TORO, 2010, p.15). A principal característica desta nova era é o nomadismo, resultado quase óbvio do deslocamento sistemático, ou como destacou Fernando de Toro, podemos seguir Homi Bhabha (2014) e nomear este processo de “terceira cultura”. Para Bhabha, o “terceiro espaço” é o próprio processo de hibridização, sendo que este não é a junção pura e simples de duas ou mais culturas. A compreensão da hibridização da cultura passa necessariamente pela compreensão de que toda cultura é híbrida. Bhabha afirma que “ao explorar o ‘terceiro espaço’ temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos” (BHABHA, 2014, p.76). Se já não é possível alegar que a cultura é única e fixa, se a percepção deste “terceiro espaço” nos alerta que somos *múltiplos* mesmo que inscritos em *uma* cultura, nos resta rever a própria ideia de fronteira e assimilar seu caráter ficcional, visto que os contornos identitários que nos definem não comportam mais a narrativa de unicidade: “A temporalidade não sincrônica das culturas nacional e global abre um espaço cultural – um terceiro espaço – onde a negociação das diferenças incomensuráveis cria uma tensão peculiar às exigências fronteiriças” (BHABHA, 2014, p. 344).

Deste modo, interessa-nos compreender como este “terceiro espaço” ou espaço desterritorializado, para evocar o conceito de Deleuze, funciona como terreno fértil para a produção cultural, em geral, e literária, em particular. Este espaço constituído pela pós-modernidade como entre-lugar, porque entre dois mundos e assim segue desconstruindo a própria ideia de pertencimento a um território, possibilita certa experiência literária que apreende a escrita como morada.




Como podemos constatar, paralelamente ao deslocamento da Europa do centro referencial cultural, dá-se o desmonte da modernidade e sua rigidez identitária. Os conceitos que orbitam e consolidam a modernidade: fronteira, nação, nacionalismo, pátria, nacionalidade, também se flexibilizam ao ponto de ruptura com o compromisso de residência, de estabilidade e de segurança (MAFFESOLI, 2001). O que assistimos na contemporaneidade é ainda a desconstrução dos conceitos que sustentaram a modernidade, é a ruptura radical com o compromisso de identidade e de residência. O deslocamento constitui, entretanto, o elemento fundamental para esta ruptura. Não mais como o banimento, mas como o caminho para desenvolver as potencialidades dos infinitos encontros entre diferentes, entre um *eu* múltiplo com um *outro* também plural.

A literatura contemporânea nos apresenta um número expressivo de escritores que se encontram deslocados. Essa experiência permeia tanto as representações literárias quanto o modo de pensar o intelectual contemporâneo. Edward Said (2005), em “Exílio intelectual: expatriados e marginais”, enumera as vantagens de que dispõe um intelectual deslocado, no exílio. Dentre elas destacamos a primeira levantada por Said: o intelectual deslocado teima em não se adaptar, não se deixa cooptar, mantém-se numa condição inquieta e causa inquietação nos outros. Esse inconformismo, portanto, permite que seu pensamento dissonante faça o contraponto a uma realidade já acomodada.

A vida intelectual, portanto, é feita de conhecimento e liberdade, o que exige certa capacidade e habilidade do intelectual em não se deixar cooptar. Esta resistência pode ser vista como um estilo de pensamento amargo, ranzinza e indigesto, estilo que se torna também uma nova morada, segundo Said (SAID, 2005).

Para Adorno, as moradias tradicionais, ou seja, as residências fixas, são uma traição ao conhecimento, pois suas funcionalidades estão voltadas para a celebração do consumo. A sedentarização estabelece a criação de falsas verdades para a manutenção de uma única narrativa que sustente o corolário moderno. Trair a moradia, a tradição, a identidade é abrir-se ao conhecimento e a compreensão do outro. A traição é necessariamente pós-moderna. Sendo assim, quando nada mais é fixo ou rígido, nem mesmo sua origem, sua casa, o intelectual somente encontra abrigo na escrita, como afirmou Adorno: “A casa é passado” (ADORNO, 2008, p. 35).

Dito isto, propomos analisar alguns textos de Elisa Lispector que ocupou o entrelugar quando exigida a assimilação. Elisa foi a filha mais velha da família Lispector e




dedicou-se a escrever histórias de não pertencimento. Nasceu na Ucrânia, em 1911 e em 1920 parte com a família para o Brasil instalando-se no Recife. Em 1937, chega ao Rio de Janeiro, onde ingressa no serviço público federal, no Ministério do Trabalho. Paralela ao emprego público, inicia a carreira literária com a publicação de *Além da fronteira* em 1945. Em seu romance de estreia narra a história de Sérgio um escritor que não consegue publicar seus livros porque os editores avaliam que suas histórias, de deslocamentos e guerras, não interessariam os leitores (1988).

A viagem da Ucrânia em direção ao Brasil é narrada em sua autobiografia intitulada *No exílio*, publicada em 1948. Neste livro, a autora disfarça os nomes de seus familiares, mas não nega que a história foi inspirada em sua própria trajetória. O livro narra a história da menina Lizza, nome da filha mais velha da família, que precisa fugir da terra natal em consequência dos sucessivos ataques russos, os chamados *pogroms*.

A trajetória literária de Elisa Lispector, embora profícua, permaneceu ocultada e à sombra do nome da irmã caçula, Clarice Lispector. Recentemente, em virtude de algumas reedições seu nome volta à cena literária. A pesquisadora Nádia Gotlib organizou o que seria um livro sobre a história da família Lispector, idealizado por Elisa, mas que não chegou a concluir, chamado *Retratos antigos* (2012). Este texto é dedicado aos sobrinhos, descendentes de terceira geração. A eles, Elisa conta a história fragmentada e cheia de lacunas, as quais jamais preencherão, dos antepassados já mortos. À narrativa, segue-se fotografias destes antepassados. A autora pretendia com este livro transmitir a tradição familiar judaica aos sobrinhos e colaborar para a rememoração de uma trajetória marcada pela perseguição e pela violência:

Que restou dos personagens desses retratos, além de uma descendência não muito numerosa? Talvez a memória. Mas esta reside em nós, que, aos poucos, vamos correndo também. Então penso o que será deles, quando os da minha própria geração não mais existirem, e não houver mais ninguém para dar testemunho de suas vidas, de seus graus de parentesco (LISPECTOR, 2012, p. 81).

Assim, entre a necessidade de escrever para lembrar os antepassados e a ideia de fazê-los viver na memória de seus descendentes, no capítulo dedicado ao pai Pedro, Elisa Lispector elucida um de seus motes literários. O pai, ao ler um de seus primeiros textos publicados em uma revista literária, sugere à filha que escreva sobre a história de um homem que perdeu o caminho: “E eu fiquei a imaginar o que o teria feito sentir-se como



um naufrago, em que ponto de suas dúvidas ele se havia extraviado, ao oscilar entre dois mundos, perdido entre várias culturas” (LISPECTOR, 2012, p. 125).

No livro *A última porta* (1975), Lispector narra a história de Ana, uma mulher solitária que se vê angustiada diante da obscuridade da existência. Ana somente enxerga a instabilidade de tudo que a rodeia:

‘E se não tenho com quem repartir, nem de quem retirar, o que será que é meu?’ perguntava-se. Acrescia, ainda, o fato de que todos os dias tinha de aprender tudo de novo, de tal forma uma situação diferia da outra, e o aprendizado anterior já não lhe valia (LISPECTOR, 1975, p. 47).

A evidência desta instabilidade é despertada quando assiste a um filme sobre os crimes de Adolf Hitler. A partir deste episódio a personagem rememora eventos traumáticos que busca esquecer. Ao longo de sua vida, Ana isola-se e apresenta uma personalidade obcecada e ciumenta com seus objetos, como se assim possuísse de fato algo e ali encontrasse estabilidade. É somente quando se rende à escrita que percebe certa fluência de pensamentos e assim consegue organizar seu passado traumático: “E se não podia sair de dentro de si através da ação, e muito menos da comunicabilidade, de vez que há tanto não tinha mais com quem falar, recorria à escrita” (LISPECTOR, 1975, p. 37).

A vida de Elisa Lispector foi marcada por sucessivos deslocamentos e pela busca de alguma estabilidade para voltar a se sentir em casa. Sua escrita, assim como a de seus personagens, tenta reestabelecer alguma ordem e somente por meio da escrita isso se tornaria possível. Lispector não adotou a voz exaltada do imigrante que acredita chegar ao *Eldorado*, optou pela narrativa que aponta as incertezas do discurso identitário rígido. Com a escrita construiu sua morada, uma vez que, segundo Said a partir das leituras de Adorno, “o único lar realmente disponível agora, embora frágil e vulnerável, está na escrita” (SAID, 2003, p. 58). Adorno afirma que o escritor se põe à vontade em seus textos como se estivesse em casa. O escritor converte seus livros e anotações em móveis, “nos quais se acomoda, fica confortável, se irrita. Ele os acaricia, os usa, mistura entre si, modifica suas posições, os estraga. Para quem não tem mais pátria, para esse sim a escrita é um deleite” (ADORNO, 2008, p. 83).

A autora, seja pela sombra que fazia o nome Clarice Lispector, seja pelo conteúdo de seus textos, não recebeu por parte da história literária o devido reconhecimento. Porém, o debate sobre a relação da atual literatura brasileira e a “dispersão anárquica dos

indivíduos” (SANTIAGO, 2016) nos dá a oportunidade de voltarmos ao passado e perguntar quem foram os precursores destes escritores contemporâneos, cujos temas e reflexões não deixam passar as questões que envolvem os deslocamentos e seus apátridas. Assim, lembramos a afirmação de Borges: “Cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro” (BORGES, 2007, p. 130). Os escritores contemporâneos atentam para temas e abordagens que escritores do passado já consideravam profícuos. Aqueles, portanto, podem nos auxiliar a compreender o caso Elisa Lispector que dedicou sua escrita à memória dos que enfrentaram a travessia de mundos tão distantes.

Referências bibliográficas

ADORDO, Theodor. *Minima moralia*: reflexões a partir da vida lesada. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FEMENÍAS, María Luisa. *El género del multiculturalismo*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2013.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos*: o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LISPECTOR, Elisa. *A última porta*. Rio de Janeiro: Editora documentário, 1975.


_____. *Além da fronteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

_____. *No exílio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

_____. *Retratos antigos*: (esboços a serem ampliados). GOTLIB, Nádía Battella (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo*: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

OLIVIERI-GODET, Rita. Errância/migrância/migração. In: BERND, Zilá (Org.). *Dicionário das mobilidades culturais*: percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010.



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

_____. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, Silviano. Deslocamentos reais e paisagens imaginárias – o cosmopolita pobre. In: NETO, Godofredo de Oliveira; CHIARELLI, Stefania (Org.). *Falando com estranhos: o estrangeiro e a literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

TORO, Fernando de. El desplazamiento de la literatura, la literatura del desplazamiento y la problemática de la identidad. In: *Revista electrónica de la literatura comparada*. N. 5. Universitat de Valencia, 2010. Disponível em: <<https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2263/1862>>. Acesso em: (28/09/2017).

OS USOS DAS PRÁTICAS RELIGIOSAS EM SI ME QUERÉS QUEREME TRANSA: ESTRATÉGIAS DE NEGOCIAÇÃO E APROPRIAÇÃO DO TERRITÓRIO.

Desirée Climent

UFRJ

Resumo: Cristian Alarcón traz para o campo da representação a complexidade de etnias que ocupam o Conurbano Bonaerense, para retratar a multiplicidade encontrada nessa localidade o autor cria a Villa del Señor, uma favela fictícia que reúne a diversas territorialidades em um mesmo espaço. Os imigrantes fazem uso de diversas práticas culturais para afirmarem-se na nova territorialidade e sobressai na narrativa a questão da religiosidade dentro da favela. Lemos as diferentes manifestações religiosas como estratégias utilizadas pelos imigrantes para demarcar o espaço, reafirmando sua presença retomando a valores estabelecidos a partir da concepção de pertencimento e valorização de suas culturas.


Palavras-chave: Villa miséria/favela- Imigração- Território- Religiosidades

Estas diferentes tentativas de expandir o imaginário territorial para situações de mudança política e de diáspora têm algo em comum: a tendência a usar o imaginário territorial do Estado-Nação para alcançar e mobilizar grandes populações dispersas no mundo contemporâneo em direção a uma formação étnica transnacional.

Ajun Appadurai

A epígrafe serve como força motriz para pensarmos uma formação étnica transnacional capaz de abarcar a diversidade presente no território. Neste sentido, ao utilizar o imaginário territorial do Estado-Nação, os indivíduos buscam uma apropriação do novo espaço. Para essa leitura nos utilizamos da concepção de território de Rogério Haesbaert, que nos sinaliza que território “tem a ver com poder”, e acrescenta “diz respeito tanto ao poder no sentido mais concreto, de dominação, quanto ao poder no sentido mais simbólico, de apropriação” (HAESBAERT, 2004, p. 1-2). Portanto os diversos mecanismos usados pelos imigrantes funcionam como fatores de mudança e desenvolvimento.

Em entrevista, o escritor Cristian Alarcón afirma que, ao debruçar-se nos conceitos teóricos sobre imigração, um deles traduz seu olhar em relação a *Si me querés quereme transa*: “ Me fascina el concepto de la translocalidad migratória” (Cristian Alarcón, entrevista pessoal, 15 de dezembro de 2015). E acrescenta que o que mais lhe chama a atenção é “la idea de un descubrimiento en esa partición que produce el exilio,



en esa división que produce el exilio de que el aquí y el ahora está allí donde el sujeto esté, y que por lo tanto se construye territorio” (Cristian Alarcón, entrevista pessoal, 15 de dezembro de 2015).


Portanto, todas as diversas formas de utilização desse espaço e que aparecem representadas no romance (as festas, as feiras, os ritos, as práticas religiosas) são estratégias utilizadas pelos imigrantes para afirmarem suas identidades. Deste modo, realizam a resistência frente aos discursos discriminatórios e principalmente defendem o direito ao uso do espaço que ocupam. Neste sentido, podemos pensar que,

Si el territorio es espacio marcado con los emblemas identificadores de su ocupación por un grupo particular, que a su vez inscribe, con sus características, la identidad de ese grupo que lo considera propio y lo transita libremente, en el mundo de hoy sería posible decir que hay un nuevo proceso en curso en lo que respeta la territorialidad, entendida como experiencia particular, histórica y culturalmente definida del territorio. Grupos que se comportan como patrias secundarias en sus formas de organización apelan a la lealtad y la exhibición ritualizada de fórmulas que expresan esa lealtad, y se expanden creando franjas de identidad común y apropiación territorial. Podría decirse que las personas llevan los marcadores territoriales a cuestas y que se trata de territorios extensibles, que crecen a medida que sus respectivas adhesiones se expanden. Gradualmente, un pueblo parecería no ser más definido como el conjunto de los habitantes de un territorio geográficamente delimitado, sino como un grupo que porta la heráldica de una lealtad común y, con esto, instituye un territorio en el espacio que ocupa.” (SEGATO, 2008, p. 44)

Na Villa del Señor, as diferentes práticas dos imigrantes transformam o território ocupado em um espaço de encenação de suas identidades. Como sinalizado no fragmento citado, a questão geográfica perde a relevância, pois os territórios na atualidade passam a ser extensíveis uma vez que os símbolos utilizados para definir a identidade nacional são transportados com os indivíduos que recriam esses símbolos no novo espaço, no caso os transportam para o país receptor, e nele vivenciam e instituem um território.

Em outras palavras podemos observar que os conjuntos de práticas sociais utilizadas pelos atores representados na obra são utilizados na tentativa de manter certo domínio territorial, seja esse domínio afetivo, cultural, político ou econômico. E para isso utilizam-se tanto de territorialidades mais flexíveis quanto das mais enraizadas.

Dessa forma, podemos constatar que enquanto em alguns locais se verifica o enfraquecimento de concepções originárias do Estado-Nação. Em outros os



nacionalismo são retomados, muitas vezes em defesa ou preservação da identidade territorial (HAESBAERT, 2007, p. 49).

Interessante pensar que na Villa del Señor, pela multiplicidade de etnias que agrupa, ocorre a encenação de variados territórios. Dentre as diversas práticas encontradas na obra uma se destaca, ganhando relevância na narrativa. Trata-se da questão dos usos da religiosidade dentro dos espaços periféricos. Esses usos despontam na obra como elemento importante para a criação dos personagens e costura as diversas histórias dentro do texto. Nesse sentido podemos afirmar que:


A construção do território resulta da articulação de duas dimensões principais, uma mais material e ligada à esfera político-econômica, outra mais imaterial ou simbólica, ligada, sobretudo à esfera da cultura e do conjunto de símbolos e valores partilhados por um grupo social. (HAESBAERT, 2007, p. 49)

Essas duas formas de construir um território estarão presentes no romance. E uma das maneiras simbólicas que permitem a identificação dos indivíduos a partir de seus símbolos identitários e partilhados por um determinado grupo é, sem dúvida, a religiosidade.

Na Argentina atual, durante todo ano podemos encontrar diferentes festas que a princípio parecem ter uma conotação apenas religiosa. Poderíamos citar como exemplo a Festa de Nossa Senhora de Copacabana, padroeira dos bolivianos, ou a da Virgem de Caacupé, padroeira dos paraguaios, bem como a do Senhor dos Milagres, figura central para a religiosidade dos peruanos.

Ao observar uma dessas festas, a da Virgem de Copacabana, Alejandro Grimson (2011, p. 65-77) atestou que existem muitos outros fatores além do religioso nessas celebrações. Ressalta, por exemplo, os usos políticos e afetivos, a apoderação, o retornos aos valores originários e também o caráter comercial e festivo que existe nessas celebrações. Portanto, não seria equivocado concluir que essas práticas representadas no romance além dos diversos fatores encontrados, atualizam a necessidade de apropriação do território:

Rituales son artefactos comunicativos que, a un mismo tiempo, crean, sellan un continente social - a veces como comunidad, otras veces como fraternía o hermandad -, y permiten que la corporación o consorcio así formado inscriba el espacio con la marca de su existencia. En ese sentido, está claro que el ritual consagra, sacraliza un territorio como tal.” (SEGATO apud ALONSO, 2008, p. 50)



Pretendemos ler as diferentes manifestações religiosas no romance como estratégias que buscam demarcar o espaço como um território de uma determinada comunidade, reafirmando sua presença. Na maioria das vezes as diferentes culturas são rechaçadas e discriminadas. Interessa aqui pensar também o modo como as diferentes práticas religiosas encontradas na *villa miseria* narrada demonstram as novas formas de relacionar-se com a cidade. A *villa* é um espaço multicultural no qual as diferentes etnias circulam e dialogam dentro do território. E para essa leitura é importante destacar que nas sociedades atuais o uso da religiosidade apresenta um enfoque diferente do que era observado anteriormente:


Se nas sociedades tradicionais o homem preenchia todos os *poros* de seu território através de uma apropriação simbólica onde, por exemplo, uma dimensão sagrada dotava de sentido o espaço em sua totalidade, nas sociedades modernas o território passa a ser visto antes de tudo, numa perspectiva utilitarista, como um instrumento de domínio, a fim de atender às necessidades humanas. (HAESBAERT, 2007, p. 43)

Portanto, a questão da territorialidade traz à discussão não apenas as questões políticas, mas também as relações com a economia, com as diferentes culturas e os modos como as pessoas se organizam dentro desse espaço. As religiosidades encontradas nesses territórios são formas de reivindicar poder e apropriação. Sendo assim, podemos entender o território como espaço para realizar as diferentes funções: políticas, sociais, econômicas e simbólicas (HAESBAERT, 2004).

A realização das funções simbólicas a partir da religiosidade popular é um ponto importante para pensar nas *villas/favelas* argentinas. Diferentemente do Brasil onde as práticas religiosas apresentam um forte sincretismo por conta da herança afro e indígena, formando uma população com fortes características de miscigenação, na Argentina, a sociedade possui uma imagem de povo que remete a uma homogeneidade. Portanto, as práticas religiosas que não conformam o patrimônio entendido e celebrado como tipicamente argentino são fortemente hostilizadas.

Ao trazer essa temática como elemento chave para ler o romance e para a criação da *villa* e dos personagens, Cristian Alarcón reivindica com sua narrativa a importância das diferentes religiosidades dentro desses espaços. A socióloga Ana Lourdes Suárez nos ajuda a compor essa análise ao afirmar que:

Los asentamientos precarios de la ciudad de Buenos Aires, pese a la homogeneidad socio económica de su población, conforman un espacio de una gran diversidad y riqueza cultural. Diversidad que se




nutre, entre otros aspectos, de la variedad de lugares de proveniencia de sus pobladores, de la habilidad de los habitantes para insertarse en una ciudad que en muchos aspectos se presenta como hostil, de la creatividad para orquestar la supervivencia cotidiana pese a las fuertes adversidades. Esta diversidad cultural se expresa en la religiosidad palpable en el espacio. Cualquiera que haga un recorrido rápido por los barrios precarios de la ciudad no puede dejar de notar la cantidad y variedad de marcas religiosas en el espacio público: imágenes de la Virgen en sus diversas advocaciones: Luján, Caacupé, Copacabana, Urcupiña, etc.; cruces e inscripciones que indican la presencia de capillas cristianas (católicas o evangélicas); pequeños “santuarios” de los santos (Cayetano, Francisco, etc.) que conviven con íconos populares de santidad como el Gauchito Gil, la Difunta Correa, etc. Son todas marcas que hablan de una religiosidad viva y presente en la vida cotidiana de las personas en estos barrios.” (SUÁREZ, 2014, p. 187)

Portanto, para narrar os bairros periféricos ou *villas* da cidade de Buenos Aires faz-se necessário observar e pensar as diversas práticas religiosas que despontam nessas localidades. Tais mecanismos apresentam variadas estratégias que não devem ser vistas apenas pelo enfoque do religioso na vida dessas pessoas, na medida que apresentam funções como manutenção e afirmação de suas culturas e domínio do território.

Em entrevista que fizemos com o autor, ele afirma que esse elemento foi importante para a construção da sua imagen da *villa*: “el libro podía haber comenzado de otras diez maneras diferentes, porque la historia tiene tantas... cruces y aristas y escenas fuertes que no habría problema con eso. Sin embargo, comienza con ellos en una escena pública en el Río de Plata, pero íntima y religiosa, una ceremonia familiar, religiosa de esperanza.” (Cristian Alarcón, entrevista pessoal, 15 de dezembro de 2015).

Ao ser indagado sobre o fato de todas as suas obras apresentam alguma relação com o elemento religioso, o escritor confirma que é um ponto que lhe chama a atenção, pois: “En esas escenas religiosas hay un profundo goce. Los sujetos están entregados a una dinámica divinal, energética, que los mantiene excitados, porque están convencidos de algo, que lo importante ahí es la certeza, el convencimiento, la creencia.” (Cristian Alarcón, entrevista pessoal, 15 de dezembro de 2015). Ainda nessa direção, Rita Laura Segato esclarece que:

Diversos grupos parecen trabajar activamente en procesos de expansión tentacular y se esfuerzan por imprimir los lugares que habitan con marcas de un paisaje que emana cada vez más el bagaje mental, de un estilo comportamental y de un padrón edilicio- van creando territorio a medida que agregan nuevos miembros. Etnicidad y religiosidad, en tiempos de Política de la identidad, se reducen cada



vez más al papel del repertorio de emblemas que sirven a esta nueva modalidad de territorialización- la etnicidad cada vez menos densa en contenidos que los antropólogos llamamos culturales y cada vez más enfática en los aspectos llamados icónicos y estereotípicos de la tradición (la costumbre enyesada); la religión cada vez más superficial en sus contenidos doctrinarios y en la profundidad de la discusión teológica para dejar lugar al énfasis en fórmulas litúrgicas, disciplinarias y ornamentales como emblemas claros de pertenencia.” (SEGATO, 2008, p. 44)

Ou seja, durante as narrativas e no processo de apresentação das personagens, a questão da religiosidade surgirá em diversas cenas, demonstrando como essa temática aparece entre as mais importantes atividades dos habitantes da *villa* narrada.


Logo destacamos marcas textuais que denotam a importância do âmbito religioso dentro da obra, como, por exemplo, alguns elementos para-textuais. A capa da primeira publicação do livro dá destaque à imagem de um Cristo Negro Crucificado, o Señor de los Milagros. Além disso, o nome da *villa* fictícia criada pelo escritor no romance é Villa del Señor (Favela do Senhor), remetendo a uma figura cristã.

E no decorrer da narrativa irão surgindo outros elementos de crença e usos dos elementos religiosos como, por exemplo, a umbanda, o culto à Santa Morte, a leitura da sorte feita por uma cigana, a importância de se realizar ritos como o casamento ou o batismo, a utilização de entidades populares como Tata Bomborie e Ekeko¹, entre outros. Cabe destacar a observação feita por Semán: “la modernización, mucho más que liquidar la referencia a lo sagrado, genera instituciones que redefinen la forma de existencia de la religión” (SEMÁN, 2010, p. 100)

Essa redefinição dos usos das práticas religiosas pode ser percebida nos personagens que aparecem na trama circulando entre as diversas religiosidades e o sincretismo está presente no romance da mesma maneira que podemos percebê-lo nas ruas da Buenos Aires atual. Para esse trabalho, lançamos mão da definição de sincretismo de Sanchis: “a tendência a utilizar relações apreendidas no mundo do outro para ressemantizar o seu próprio universo”. Ou ainda:

o modo pelo qual as sociedades humanas (sociedades, subsociedades, grupos sociais; culturas, subculturas) são levadas a entrar num processo de redefinição de sua própria identidade, quando confrontadas ao sistema, simbólico de outra sociedade, seja ela de nível classificatório homólogo ao seu ou não. (SANCHIS apud SEMÁN, 2010, p. 102)

¹ Para uma definição mais completa dessas entidades populares juntamente com San la muerte, Difunta Correa e Gauchito Gil consultar a minha dissertação que encontra-se na bibliografia desse trabalho.



Com o crescimento do fluxo de pessoas provenientes do Peru e de diversos países limítrofes, a cidade passa a perceber a inclusão de elementos sagrados ou religiosos que não são comuns à cultura argentina. As celebrações da Virgem de Copacabana ou o culto a San la Muerte, considerada uma deidade pagã, passam a fazer parte não apenas dos usos que cada indivíduo faz de sua fé, integram o cenário da própria cidade. Como observa ainda Pablo Semán: “sincretismo es una forma de caracterizar los procesos de innovación cultural, de elaboración de síntesis, y de compatibilización entre simbolismos ...” (SEMÁN, 2010, p. 102).

Cabe ressaltar que alguns dos episódios mais importantes da história ocorrem em torno um rito religioso. O próprio romance inicia-se e termina com um desses ritos. A questão do sagrado aparecerá de imediato na obra, pois o romance abre os personagens envolvidos nas ações do culto religioso a Oxum:

Alcira estira el satén amarillo sobre una tabla como si estuviera cubriendo un altar con un mantel. Mandó a construir esa balsa de un metro por un metro tal como se lo pidió la mai, una mujer de tamaño descomunal que la guía en el universo Umbanda desde hace algunos meses. (ALARCÓN, 2012, p. 13)

É a partir desse relato que a história da Villa del Señor passa a ser narrada e é ainda na narração desse rito de Umbanda que seremos apresentados ao escritor como mais um personagem da obra, sofrendo um forte conflito por se aproximar de forma tão íntima da personagem. Trazendo ao texto experiências vividas por ele ao longo dos anos de pesquisa que antecederam o romance, Alarcón assume o processo de criação da obra como uma fusão entre realidade e ficção. O escritor se inclui na obra e participa do rito: “Por eso llevamos hasta la orilla del Río de la Plata las manos cargadas de fuentes de maíz hervido, figuras hechas en polenta y duraznos en almíbar: el color del sol es el color de Oxún.” (ALARCÓN, 2012, p. 13).

Pensando nas duas marcas textuais que o escritor nos traz inicialmente na sua narrativa: a questão do “Señor de los Milagros” e o culto a Oxum, torna-se importante ressaltar a análise do modo como os sujeitos transitam em diversas esferas do religioso. Seguindo a abordagem de Pablo Semán que nos apresenta estas questões enfatizando a necessidade de pensar os usos do religioso de forma “holística e cosmológica” (SEMÁN, 2001). Em algumas sociedades atuais, este trânsito acontece de forma natural sem conflitos ou constrangimentos, percebendo-se ainda como ponto de relevância o

uso político que se faz do religioso dentro de determinados grupos observados pelo sociólogo:

En estas formas diferenciales están pesando las fuerzas de diversos procesos sociales, políticos y religiosos y su elaboración por sujetos de sectores populares y la sucesión de dichas formas muestra las líneas de transformación de la religiosidad de los sectores populares urbanos”. (SEMÁN, 2010, p. 74)


No romance de Alarcón, as diversas práticas religiosas denotam essa transformação na forma dos indivíduos vivenciarem sua fé. Esta ultrapassa as concepções que as priorizam levando em conta apenas o caráter extraordinário do religioso ou uma alternativa que se utiliza “cuando todo fracasó” (SEMÁN, 2010, p. 71). Traz à cena literária os mecanismos utilizados por esses atores marcados pelas questões da desterritorialização e territorialização.

O personagem Alcira, que inicia o romance realizando a oferenda a Oxum, também faz uso de outras práticas de fé, como a crença em uma deidade popular, que vem ganhando campo e seguidores na cidade de Buenos Aires. Esta entidade normalmente é associada à marginalidade, porém vem sendo objeto de culto e devoção das mais diversas pessoas. Trata-se da Santa Morte:

¡Qué miedo! Es una calavera, o mejor dicho es un esqueleto completo, con una capa negra. Ella, con su pobreza, vos sabés que lo quiere tanto, le profesa tanta devoción, que le ha mandado hacer una guadaña de oro, igualita a la que se supone que usa la muerte para llevarte! ¡De oro puro! ¡Un lujo increíble, la muerte ésta! (ALARCÓN, 2010, p. 210)

O personagem caracteriza, portanto, o uso de diferentes formas de religiosidade, transitando em diversas esferas do religioso, como observado no seguinte trecho: “¡Qué impresionante como ella cree en todo! ¡Cómo se cuida! Cómo, por las dudas, le prende una vela a cada santo. Nunca mejor usado el refrán. Ella en la entrada tiene un San la Muerte...” (ALARCÓN, 2010, p. 210).

Na trama poderemos ver Alcira realizando o culto a Oxum, respeitando a sua mãe de santo, que a guia e aconselha, e também recorrendo à Santa Morte para proteger-se. Ao mesmo tempo, casa-se pela Igreja Evangélica e batiza seu filho pela Igreja Católica. Escuta ainda conselhos dados por uma cartomante. Ou seja, o mesmo personagem circula em diversas esferas do religioso, como constatado por Pablo Semán em seus estudos sobre a religiosidade dos setores populares, em especial de algumas periferias portenhas. Há nesses espaços uma fluidez e mobilidade religiosa que conforma



fronteiras tênues no que diz respeito ao uso dessas práticas. Nesse sentido Suárez observa que:

las parroquias, templos y demás lugares vinculados al culto adquieren para los pobladores de los asentamientos connotaciones peculiares, que van más allá de ser espacios para la práctica religiosa; son espacios donde, por las situaciones de vida de los habitantes de asentamientos, las personas, a través de las actividades propuestas, “suman” en las varias dimensiones que hacen a las posibilidades de ir ganando “agencia” y autonomía.” (SUÁREZ, 2014, p. 203)

Também o escritor que aparece como narrador e personagem, e que no início participa do culto a Oxum, em uma das passagens recorrerá a uma prática de fé de cunho popular, quando consulta a uma bruxa colombiana para que esta lhe leia a sorte:

la visita a la bruja rindió sus frutos cuando regresé. Alcira se aferraba tanto a las creencias en deidades paganas y hechizos andinos que el argumento de una bruja del Caribe sobre lo de firmar juntos el mismo papel me resultó ideal para espantar la idea del padrinazgo. (ALARCÓN, 2012, p. 131)

No livro aparece com frequência a menção ao Señor de los Milagros. Este, originalmente, é conhecido como o santo padroeiro dos peruanos e assume um papel de importância dentro da trama. Vários personagens recorrerão a este santo e lhe atribuirão um sentido de consolo aos imigrantes: “el Señor de los Milagros, la masiva imagen del Cristo Negro de los peruanos que se repite en cada capital del mundo donde un inmigrante añore su tierra, lo conmueve” (ALARCÓN, 2012, p. 39).

É importante sinalizar que esse mesmo Cristo é o que aparece na capa da primeira publicação do Romance e dá nome a *villa* fictícia. No último capítulo, que traz uma das cenas mais importantes de disputa de território e poder, acontece justamente na procissão ao Cristo dos Milagres.

No romance, podemos verificar que quando estão planejando os preparativos para a cerimônia do *Señor dos Milagres* os personagens assumem diversos papéis organizando-se e, no momento dessa celebração, as diferenças entre as etnias são minimizadas. Na hora da procissão, os diferentes micro territórios se unem para um bem maior, não mais importa se um grupo é de peruanos, ou bolivianos, e sim pedem, marcham, cantam pela causa dos imigrantes. É aqui onde a fé assume um papel político, e a apropriação do território surge como palco de encenação para essas questões. Tal união é retratada no texto como podemos observar no trecho a seguir:

Tres campanazos y los hermanos, sincronizados en un solo movimiento, doblaron las rodillas, se calzaron los maderos al hombro y levantaron La




imagen Del Señor desbordada de flores y velas. Eran dos tablones a lo largo, como en todas partes, como en todo el mundo, con el Señor de los Temblores, mecido sobre las andas plateadas. La banda pasó del himno del Señor a una marinera dedicada al santo de los santos, mientras un millar de devotos y unos quinientos curiosos salieron en procesión. Los hijos de todos acompañaban el cortejo vestidos de gala. Los hijos del resto de los vecinos curioseaban y aprovechaban para ensordecen con sus cohetes, como en una Navidad anticipada. El barrio entero se había juntado alrededor de los puestos de comida de Bonavena, esperando que se acercara la columna de fieles, después de rodear la villa por la avenida Galíndez, la avenida Monzón y la calle Sin Apellido. La fiesta era pura contentura popular, y se atizaba con chicha morada, con vino con soda y, sobretodo, con la cerveza que en el paladar peruano habita como la hiedra en la piedra, y nunca es demasiada. (ALARCÓN, 2012, p. 283-284)


Na prática desse rito que, à primeira vista, parece ser apenas religioso, podemos perceber como sinalizado por Semán, que existem outras questões a serem observadas. A procissão assume um caráter festivo e reúne diversos atores que não estão participando diretamente do rito em si, mas que se tornam espectadores. Todo o bairro participa desse momento, seja pela fé ou pela festa, em que o consumo de produtos típicos se faz presente:

la fiesta popular prendió el comercio y el consumo y a cada paso los menos creyentes aprovechaban para sentarse a tomar y comer, mientras los más fieles mantenían el ritmo de la lenta caminata. La escena se desarrollaba en dos velocidades simultáneas: los penitentes, a su cadencia de himnos melancólicos, y el resto, los cuerpos del festejo, entregados a las músicas que salían de cada bar improvisado, de cada pollada, de cada ventana, que se movían encendidos. (ALARCÓN, 2012, p. 289)

A partir dessa festa popular que se desprende de uma celebração religiosa, podemos ler a negociação que os atores realizam com os demais membros da sociedade, saindo dos espaços periféricos e ocupando as principais ruas da cidade. Nesse sentido,

Sus rituales y ceremonias propias abren palco en un espacio percibido como liberado de la homogeneidad antes garantizada por una administración fuerte, y sus íconos pasan a funcionar como verdaderas logo- marcas del grupo. Es por donde se estampan sus íconos y acontecen sus rituales que circula el territorio cada vez más móvil del grupo. (SEGATO, 2008, p.45)

É nesse momento que os imigrantes, ao marcharem, entoarem seus cantos e tomarem as diversas ruas, mudam de posição, assumem destaque e passam a comunicar-se com os demais membros dos espaços, que podem ser moradores da periferia ou não. Como mencionado no trecho, vários curiosos participam desse momento, e mesmo os que não os aceitam são surpreendidos por sua celebração, escutam suas músicas e



assistem sua procissão. Dessa forma acabam por participar de maneira indireta, propiciando um diálogo entre os dois polos da cidade, a periferia e o grande centro.

No último capítulo do romance, a luta travada por dois grupos de nacionalidades diferentes pelo controle do tráfico de drogas na Villa del Señor ocorre ao mesmo tempo que a procissão religiosa e o evento preparado por toda a comunidade acaba sendo palco de uma imensa disputa na qual alguns personagens são mortos. A narração termina por retomar a importância do rito religioso, imbricado com outras práticas, fechando a narrativa com a representação de uma celebração na qual se unem o sagrado e o profano da festa. Dessa forma, a violência descrita termina sendo minimizada, pois, apesar da explosão de violência, os personagens retomam o propósito daquele dia, que era a procissão, momento alto de suas práticas culturais:

Sin músicos ni bailarines, llevado en andas por algunos sobrinos del capo y seguido sólo por un grupo de mujeres, el Cristo de las Maravillas volvió a la calle Bonavena, cruzó, se adentró por un pasillo a la villa del Señor y llegó al sitio que se le había preparado para que descansara al final de la peregrinación. En la canchita de los paraguayos, allí donde la sangre de los jefes peruanos que antecedieron a Marlon había sido derramada, doña Mari y sus hijas, con la ayuda de la soldadesca, habían armado una alfombra de flores: el barro apisonado de la cancha, oculto bajo un manto de margaritas de color. El cuerpo herido de Cristo, su corona dorada, se bamboleó por última vez y, lento, con la suavidad de los penitentes, consolado por la voz de las mujeres que cantaban su himno, descendió a la tierra. (ALARCÓN, 2012, p. 297)

Com esse trecho relacionado à procissão se encerra a narrativa e se reforça a importância da realização dessa prática para os personagens. Ou seja, de acordo com nossas observações e leitura da obra, o que pretendem os imigrantes com as diversas manifestações é apropriar-se do espaço periférico, mostrar algo de seu para a cidade através de seus ritos e utilização de elementos que remetem a suas culturas. Observamos que as diferentes práticas dos imigrantes na contemporaneidade apresentam a função principal de domínio e apropriação do novo território. Constatamos também que devido ao grande número de diferentes nacionalidades, a urbe portenha tem experimentado um diálogo fluido com novos usos de diferentes práticas religiosas populares. Uma vez que para esses imigrantes, suas celebrações apresentam uma forte carga de resistência frente aos diversos preconceitos, este acaba por ser um elemento de negociação crucial no novo cenário.

BIBLIOGRAFIA

ALARCÓN, Cristián. *Si me querés, quereme transa*. Buenos Aires: Aguilar, 2012.

_____. Entrevista concedida a Desirée Climent. Material inédito. Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 2015.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

APPADURAI, Arjun. Soberania sem territorialidade: Notas para uma geografia pós-nacional. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, p. 35-58, 1997. Trad. Heloísa Buarque de Hollanda.

_____. *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

_____. *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias* Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 2004.

Climent, Dalva Desirée. *A cidade vista a partir dos deslocamentos e fluxos: estratégias discursivas para narrar a villa miseria no romance de Cristian Alarcón*. Rio de Janeiro: UFRJ / Faculdade de Letras, 2017.

GRIMSON, Alejandro. *Relatos de la diferencia y la desigualdad: los bolivianos en Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba, 2011.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. O território em tempos de globalização. *ETC, espaço, tempo e crítica*. Revista Eletrônica de Ciências Sociais Aplicadas e outras coisas. Disponível em: <http://www.uff.br/etc>. n. 2(4), vol.1, 15 de agosto de 2007.

_____. Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>. Porto Alegre, setembro de 2004.

SEGATO, Rita Laura. *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

_____. *La faccionalización de la república y el paisaje religioso como índice de una nueva territorialidad*. In: ALONSO, Aurelio (comp.). *América Latina y el Caribe*. Territorios religiosos y desafíos para el diálogo. Buenos Aires: CLACSO, 2008.

SEMÁN, Pablo. Cosmológica, holista y relacional: una corriente de la religiosidad popular contemporánea. *Ciencias Sociales y Religión*, Porto Alegre, ano 3, n. 3, p. 45-74, oct. 2001.

_____. El pentecostalismo y la religiosidad popular de los sectores populares. In: SVAMPA, Maristela, ed. *Desde abajo: la transformación de las identidades sociales*. 3ª ed. Buenos Aires: Biblos, 2009, p. 155-180.

A IDENTIDADE NACIONAL E A FIGURA DO HERÓI NACIONALISTA NA NOVA MARVEL

Gabriel Braga Ferreira de Melo (UERJ)¹

Resumo: Os deslocamentos globais promovem a ruína do conceito de nação homogênea e, uma vez que o herói nacionalista é a tentativa de representar em uma singularidade toda a nação, o próprio papel do herói sofre um poderoso golpe que poderia até mesmo causar sua extinção. Contudo, o herói nacionalista resiste, mas não sem algumas mudanças. Essa comunicação visa responder como a figura do herói nacionalista reage aos novos tempos, modifica o foco de sua luta e se atualiza e se divide em várias representações identitárias em oposição à representação única que perdurou até o fim do século XX para manter seu papel de veículo de discussões pertinentes e estabelecer um debate sobre os temas que mobilizam a nação.

Palavras-chave: Cultura; Identidade Nacional; Pertencimento; Quadrinhos.

O herói nacionalista² se encontra, nos dias de hoje, em uma posição delicada. Com o profundo avanço tecnológico que alimenta a globalização, as barreiras geográficas não são capazes de impedir a circulação de pessoas e ideias a todo momento e pelos mais variados motivos. Tais deslocamentos promovem a ruína do conceito de nação homogênea e, uma vez que o herói nacionalista é a tentativa de representar em uma singularidade toda a nação, o próprio papel do herói sofre um poderoso golpe que poderia até mesmo causar sua extinção.

Contudo, conforme constata Almeida (2013, p.67), “apesar de vivermos um momento de imensa mobilidade e trânsito entre povos, países e continentes, o Estado-nação está longe de ser desmantelado ou substituído por uma pós-nação ou trans-nação”. Da mesma forma, o herói nacionalista resiste, mas não sem algumas mudanças.

O fato de Steve Rogers, o Capitão América original, compartilhar o biótipo do ideal ariano nunca foi um grande problema para o personagem. Esse ideal já foi questionado, mas nunca impediu o personagem de seguir sua luta, ainda mais quando, por diversas vezes, se aliou a outros heróis negros em lutas sociais. Nos dias de hoje, embora ser branco não seja um problema em si, o fato de ser somente a representação de uma parte da variedade cultural que são os Estados Unidos se torna um empecilho significativo para o desempenho da função primordial do herói.

¹ Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ). Contato: gabrielbfmelo@gmail.com

² Uso neste trabalho a distinção entre “nacionalista” e “nacional” expressa por Jason Dittmer (2013) em que “nacional” seria quando algo é associado a uma nação (como a cerveja para a Alemanha e mesmo o gênero de quadrinhos de heróis para os Estados Unidos). “Nacionalista”, por sua vez, seria a característica do que mantém um relacionamento de cultivo ativo de uma determinada visão do país e seu papel no mundo.

Nesse cenário, o herói nacionalista sofre uma alteração que, como de costume, causou a reação – em grande parte, negativa e preconceituosa – dos meios de comunicação não especializados em quadrinhos. Steve Rogers se “aposenta” e Sam Wilson, o antigo Falcão, assume o posto de herói nacionalista.

De forma bem resumida, no fim de 2014, Steve Rogers tem o soro do supersoldado – que lhe deu os poderes e impede que ele envelheça – drenado de seu corpo. Tal acontecimento acarreta em seu envelhecimento até a idade que teria realmente, não fosse o soro. Ou seja, Steve Rogers é um senhor de cerca de 90 anos. Ainda assim, Steve não se ausenta em definitivo da vida que sempre levou como Capitão América, apenas se afasta do primeiro plano e se vê forçado a abandonar o uniforme e o escudo para assumir um posto de consultor. Seu gênio militar e sua experiência no mundo de heróis ainda podem ser úteis, não mais no campo de batalha. Para seu lugar, Steve considera que não há ninguém melhor do que seu antigo parceiro Sam Wilson, o Falcão.

É importante lembrar que Sam Wilson é um personagem altamente icônico no que diz respeito à sua identidade. Ele é o primeiro super-herói afro-estadunidense dos *comics*. Seu passado de lutas sociais e seu emprego como assistente social sempre o colocaram em meio às lutas que muitos preferiam ignorar em prol de uma fantasiosa paz e harmonia social que, na realidade, nunca existiu nos Estados Unidos.

O Capitão América Sam Wilson é um herói que compartilha de muitas das crenças do Capitão América Steve Rogers. Entretanto, é uma pessoa completamente diferente e com um cenário de fundo igualmente diverso. Não tendo crescido em 1930, Sam Wilson é um herói da nação dos tempos modernos e diretamente afetado por problemas do século 21. Como assistente social – em oposição ao soldado e estudante de Artes Steve Rogers –, Sam sabe como crime, pobreza, falta de estrutura social, corrupção na esfera governamental e tantas outras mazelas afetam a comunidade de modo mais destruidor do que afetam a narrativa do sonho americano. Sam Wilson é o herói que, pertencente a um grupo que ocupa uma posição minoritária, e tendo vivido uma vida como cidadão e não exclusivamente como herói, pode focar no homem comum. Ele é capaz também de ter e despertar uma empatia com aqueles que não gozam de privilégios em um nível de profundidade que Steve Rogers jamais pôde alcançar. Como Toro (2010, p.13, grifo do autor, tradução minha) já alertava:

Quando falamos de deslocamento no contexto da pós-colonialidade, normalmente falamos do deslocamento vindo de *fora*. Entretanto, devemos também nos referirmos ao deslocamento vindo de *dentro*. Normalmente, tendemos a ignorar o deslocamento vindo de dentro simplesmente porque em muitos casos se revela o chamado “Terceiro Mundo” nos países do “Primeiro Mundo”

Sam não possui o medo de revelar o “Terceiro Mundo” de seu país, pois é exatamente nesse mundo em que ele viveu grande parte de sua vida. Como o herói declara, seu objetivo no papel do herói nacionalista é o mesmo de quando era o Falcão, isto é, unir as pessoas e enfrentar o racismo, a xenofobia e qualquer outro tipo de intolerância. Em outras palavras, Capitão América Sam Wilson é o herói que vai lutar uma batalha que nem sempre os heróis do primeiro escalão, tão atarefados com ameaças cósmicas ou mundiais, encaram: a batalha interna do cidadão comum.

Steve Rogers, por sua vez, se vê fora da ação e sendo útil apenas como consultor e como alguém muito procurado pela imprensa como comentarista de certos eventos pelo símbolo que ele representa. De certa forma, Steve simboliza o fim da utilidade do antigo conceito de nação que ele tanto defendeu, bem como um sentimento de desligamento de um novo Estados Unidos multicultural – ainda que problemático, como veremos com Sam – em relação a um Estados Unidos mais antigo e, por vezes, mais inclinado a ignorar algumas diferenças.

Logo em sua primeira edição sob o selo *All-New All-Different Marvel* (SPENCER, 2015), Sam Wilson mostrou que não seria uma versão voltada para meias medidas ou temerosa de abordar diretamente qualquer tema que fosse. A edição começa com Sam entrando em um avião comercial e, através de *flashbacks* com uma análise crítica feita pelo herói, nos inteiramos dos fatos que antecederam seu retorno para casa. Sam enfrentou Ossos Cruzados e o prendeu. Ao entregá-lo para a SHIELD – agência internacional fundada pela ONU existente no mundo da Marvel –, ele é expulso de lá pela comandante Maria Hill já que a relação entre os dois não está muito boa desde que Sam rompeu publicamente com a organização. O herói começa a refletir sobre como ele estava enganado ao pensar saber do que se tratava o posto de Capitão América. Ele compreende que Steve era capaz de inspirar o povo e mostrar o que eles poderiam ser caso trabalhassem juntos e foi esse o caminho que ele tentou seguir, mas se viu confrontado por uma triste realidade: o país está mais dividido do que nunca.

Após esta constatação, Sam continua apontando que existem diferenças raciais, políticas e econômicas em todo o país. O que tornava esse cenário único, segundo ele, é

que, mesmo quando essas diferenças explodiam no passado, sempre havia um inimigo comum para unir o povo. Afinal, como ele constata, todos estavam de acordo quanto a destruir a Hydra³. Entretanto, até isso não era tão simples nos dias de hoje. Uma vez que se descobriu que a SHIELD e a NSA – do inglês, Agência de Segurança Nacional, organização existente tanto nos quadrinhos quanto no mundo real – eram capazes de atitudes tão condenáveis quanto às dos vilões. Sam Wilson analisa que Steve sempre foi um símbolo que tentava se manter acima dessas disputas, embora agisse quando necessário. Ele admira o antigo Capitão por tal atitude, mas decide que o caminho dele deve ser outro, de mais ação.

Chegamos ao já citado rompimento com a SHIELD, quando o herói expressou suas opiniões para a mídia na intenção de unir todos em um debate e o resultado foi manchetes de jornais que o chamavam de Capitão Anti-América ou Capitão Socialismo. A partir desse momento, embora use o nome de Capitão América, Sam Wilson passa a ser conhecido por muitas pessoas como “falso Capitão América” e outros nomes que deixam claro que ele não é o verdadeiro, o Steve Rogers. As opiniões expressas por Sam ainda são nebulosas para o leitor.

A revista mostra que, sem apoio da mídia, Sam Wilson decidiu entrar em contato direto com a população através de uma *hotline*. No meio de tantos pedidos fúteis, Capitão América se depara com o caso de Mariana Torres pedindo ajuda pelo desaparecimento de seu neto, Joaquin.

Joaquin é um jovem mexicano que, muito pequeno, migrou com sua mãe e avó para os Estados Unidos. Agora crescido, Joaquin ajuda pessoas que tentam fazer a travessia ilegal da fronteira que separa os Estados Unidos e o México. Porém, Joaquin não é um *coiote*, ele apenas deixa água, remédios e comida em lugares estratégicos para que as pessoas que estão tentando a travessia não morram de fome ou sede. Em uma de suas idas para abastecer o local com suprimentos, Joaquin sumiu e nunca mais foi visto.

Sam decide aceitar o pedido de ajuda e começa sua viagem para o Arizona. Ele chega no deserto bem na hora em que os mexicanos que fazem a travessia são abordados por pessoas fantasiadas que se declaram *Sons of the Serpent*. Uma conversa entre o líder do grupo e os mexicanos se desenrola e então começa a abordagem

³ Equipe de vilões clássica do Capitão América e da SHIELD. Com fortes ideais nazistas, é uma organização internacional que visa dominar o mundo. Fundada pelo Barão von Strucker, vilão clássico do Capitão, a organização tem por saudação em inglês o grito “Hail Hydra!”, uma clara referência à saudação nazista a Hitler.

polêmica sobre o tema da imigração que ganhou um alcance global e extrapolou até mesmo os meios tradicionais de discussão de quadrinhos:

Líder: Atenção todos os transgressores! Eu sou o Serpente Suprema! Ao invadir esta terra soberana, vocês desafiam as leis de Deus, da natureza e da constituição dos Estados Unidos! Portanto, venho prendê-los pelo poder em mim investido pelos já mencionados Deus, natureza, et cetera, et cetera.

Mexicano: Por favor, seja lá quem você for – nós não queremos encrenca –

Líder: Ah, eu acredito em você, senhor. Eu posso ver que você já tem problemas suficientes com você. Problemas e doenças e crimes pesam sobre suas costas.

Mexicana: Deixe-nos em paz!

Líder: Deus sabe como nós tentamos! Mas até que a poderosa barreira esteja construída, vocês vêm para cá atrás de empregos que são nossos por direito! E se eles lhes forem negados, vocês procuram um bem-estar pago pelos dólares dos nossos impostos! Mais, vocês têm ideia de como vocês me obrigam a apertar o 1 para inglês no começo de cada chamada para o meu provedor de TV à cabo? Isso é algo que eu não posso permitir! Enquanto outros estão contentes em protestar pacificamente ou votar em eleições fraudadas, os Filhos da Serpente acreditam que agressão deve ser respondida com agressão! Eu declaro todos vocês combatentes inimigos! Vocês virão conosco ou sentirão a picada da serpente! Eu não sou por natureza um homem violento -- (SPENCER, 2015, s.p., tradução minha)

Nesse momento, chega o Capitão América Sam Wilson e confronta os *Sons of the Serpent*. A crítica é muito clara. O discurso do líder desse novo grupo é o mesmo feito pelos candidatos republicanos em qualquer debate político que ocorria nos Estados Unidos na época. A maneira de enxergar o mundo e as declarações muitas vezes preconceituosas – como o fato de imigrantes trazerem doenças – estão nas páginas dessa edição, mas estavam, também, nos discursos dos candidatos mais radicais do Partido Republicano. O símbolo dos Estados Unidos nos quadrinhos se posiciona diretamente contrário a isso e, caso não esteja clara a ideia de que esse discurso do líder do grupo é mostrado como sendo errado e contrário a tudo o que deveria ser os Estados Unidos, uma vez que se opõe ao discurso do herói nacionalista, vale ressaltar a semelhança em nome e vestimenta do grupo com a Hidra – a temática da cobra se mantém em ambos os grupos –, a organização nazista representante do mais puro mal nos quadrinhos Marvel.

A repercussão no mundo real, como não podia ser diferente, foi global. Diversas mídias, especializadas ou não em quadrinhos, estadunidenses ou estrangeiras noticiaram a primeira edição do herói contando sua história.

O outro lado, obviamente, não aceitou calado. O site *Comics Alliance* (WHEELER, 2015) noticia que uma petição online foi criada para a demissão do roteirista Nick Spencer da revista do herói; explica também que o grupo *MacIver Institute* divulgou um vídeo, disponível na reportagem, alegando concordar com a ideologia de *Sons of the Serpent* e contestar o *status* de vilões apresentado na revista. O site informa ainda que o programa de TV *Fox and Friends* – vídeo igualmente disponível na reportagem –, da *Fox News*, também comentou negativamente sobre a história apresentada. O grupo *Daily Stormer*, um grupo estadunidense neo-nazista e pró-supremacia branca, divulgou uma nota em seu site (ROGERS, 2015) reclamando da decisão da Marvel de colocar um negro como Capitão América e da sua política “antibrancos” e “pró-hordas de ilegais”.

Toda essa reação só veio a ilustrar que Nick Spencer estava certo em sua abordagem, pois o que se viu, no mundo real, foram reações idênticas às das pessoas nos quadrinhos, que se sentiam incomodadas pelo fato de Sam Wilson estar vestindo o uniforme do herói nacionalista e defendendo uma agenda diferente da deles. Ignorando o fato de que o próprio Steve Rogers, ao longo de toda a sua história, também nunca se alinhou com a política republicana e, em mais de uma oportunidade, fez críticas a ela (como quando abertamente criticou Nixon e George W. Bush).

Sam Wilson segue o espírito do Capitão América Steve Rogers ao se alinhar nas lutas das minorias. Mas não trava essa batalha sozinho. Ele atua sempre com apoio de uma equipe que é um retrato mais diversificado e próximo da representação da sociedade estadunidense, pois conta com a heroína afro-estadunidense Misty Knight, o caucasiano Demolição e o mexicano Joaquin, que se tornou o novo Falcão. E, como uma evolução da figura do herói nacionalista, por ser também parte de uma minoria, Sam Wilson, mais do que simpatizar com a causa, vive os problemas na pele e compreende as dificuldades da vida do cidadão que está defendendo.

Para fechar o tópico dos heróis nacionalistas, quero chamar a atenção para mais dois personagens que são merecedores de análises próprias, mas, por questões de espaço e escolhas, ficam limitados a uma breve citação. São eles o Capitão América Steve Rogers e a Miss América Chavez.

Como afirmei alguns parágrafos acima, Steve Rogers assumiu um posto de consultor e tático, longe do campo de batalha em si. Rogers criou também um grupo de Vingadores composto por humanos, mutantes e inumanos – as três espécies de seres humanos existentes no Universo Marvel – com o intuito de, por meio da união de seres das três espécies, encorajar a paz e promover a cooperação frente às tensões do mundo – explicando, mutantes são odiados e temidos por humanos; e mutantes e inumanos já entraram em guerra. Sem adotar uma especificidade do mundo real e se valendo de uma generalização por meio da imagem de mutantes e inumanos, Steve Rogers continua na sua luta em prol de uma maior aceitação do outro e avançando da barbárie – definida por Todorov (2010) como a intolerância ao diferente e o não-reconhecimento do outro como um ser humano – em direção à civilização.

Entretanto, nada é eterno no mundo dos *comics* exceto a mudança. Mesmo o Steve idoso não é eterno. Desde 2016, o personagem voltou à sua melhor forma heroica, recuperou o soro do supersoldado e retornou ao posto de Capitão América. O que esse retorno muda para o Capitão América Sam Wilson? Nada. Uma vez que as mudanças significaram apenas que existem dois Capitães América. Sam continua lutando as batalhas que ninguém trava, enquanto Steve enfrenta o retorno da sua velha inimiga, a Hidra. São duas histórias diferentes de Capitão América. Com Sam, uma história mais focada em temas atuais; com Steve, uma história clássica de mocinho contra bandido.

As histórias do retorno de Steve Rogers estão causando uma comoção muito grande e será um tema interessante a ser abordado, já que coloca o herói símbolo do país tomando atitudes questionáveis e até mesmo vilanescas e instituindo um estado fascista nos Estados Unidos governados por ele em prol da defesa dos ideais da nação. Contudo, uma vez que o arco de histórias ainda não se encerrou no momento da escrita deste trabalho, é cedo para análises mais profundas sobre a história e o tema.

Um último personagem que gostaria de trazer para esse trabalho é América Chavez, a heroína Miss América. Ela vem de uma realidade alternativa habitada somente por mulheres – o que lhe confere duas mães e nenhum pai – e, ainda que não tenha ficado claro até o momento se nacionalidade se aplica a este universo de onde ela vem, seu nome e seu biótipo trazem muito a imagem de uma latina à cabeça. O fato de ser fluente em espanhol e inglês e usar palavras pertencentes ao espanhol na sua fala só reforçam essa ideia. Embora em suas histórias ela ainda não tenha abordado diretamente nenhum tema de caráter nacionalista, sua vestimenta – sempre com uma temática da

bandeira nacional estadunidense – por si só qualifica a personagem como tal, uma vez que remete ao padrão adotado pelo principal herói nacionalista, Capitão América.

Miss América, mesmo que nunca cumpra seu papel de heroína nacionalista em discussões sobre a nação, já é um avanço significativo – assim como Sam Wilson – nos quadrinhos. Pela primeira vez, um personagem nacionalista estadunidense, com real destaque nos *comics*, é uma mulher. Some-se a isso a simples similaridade com uma cultura latina que já é um reconhecimento de um cidadão que, como vimos nas histórias do Capitão América Sam Wilson, é considerado uma praga transmissora de doenças, um ladrão de empregos, um ser completamente indesejável, mesmo sendo um grupo que, numericamente, não é tão pequeno no solo dos Estados Unidos.

Mais ainda, Miss América Chavez, embora não seja exatamente uma heroína de legado, assume o mesmo nome de uma personagem criada em 1943 e ausente dos *Comics* desde 1974, Madeline Joyce, a primeira Miss América.

Miss América Chavez difere visualmente de sua antecessora. Sai a estadunidense loira e branca – protótipo da raça ariana –, e entra a “latina” morena. Sua identificação com o herói nacionalista é clara. A camisa azul com uma estrela branca no peito remete imediatamente ao uniforme do Capitão América Steve Rogers e sua jaqueta com listras vermelhas, brancas e azuis com estrelas fazem a identificação ainda mais óbvia ao remeter à bandeira estadunidense. Outro constituinte identitário da personagem importante de se ressaltar é o fato de ela ser uma das poucas heroínas lésbicas dos *comics mainstream*.

O fato de não ter abordado ainda questões nacionalistas, como todos os outros heróis nacionalistas fazem, não desqualifica América Chavez como representante do gênero – até pelo seu pouco tempo de vida, uma vez que foi criada em setembro de 2011 e só agora em 2017 ganhou sua primeira revista solo. Na verdade, uma vez que o conceito de nação vem mudando, é possível que a nova Miss América seja a revolução do gênero. Uma personagem que, ainda que evocando um nacionalismo, não se prende à temática nacional para validar sua representação.

Por fim, conclui-se que o herói nacionalista não morreu, mas precisou se dividir para dar conta da diversidade cada vez maior de sua nação. Com isso, temos agora um estadunidense da década de 1940 representante da classe média branca e nativa dos Estados Unidos no papel de defensor dos ideais da nação, um afro-estadunidense da década de 1970 que enfrenta os problemas sociais junto às minorias e uma “latina” lésbica do século XXI que, possuidora de poderes cósmicos, atende aonde for

necessária. Sem mencionar os outros personagens que possuem alguma relação com a nação, embora não se constituam como heróis nacionalistas.

É inegável que, por mais que o conceito da nação tenha perdido força, o nacionalismo ainda tem alguma relevância em aspectos sociais e políticos nos dias atuais. Os *comics* não ignoram tal fato e, engajados na representação das minorias e dispostos a empoderar e dar voz a grupos antes excluídos do cenário da indústria dos quadrinhos, conectam alguns heróis, através do uniforme, à nação – embora não os transforme em nacionalistas – e os colocam para desbravar, junto com a juventude de heróis novos, os problemas enfrentados pelas minorias das quais eles fazem parte.

Essa nova geração de heróis – e outros heróis já existentes, porém repaginados – são heróis que lutam por minorias específicas, até por fazerem parte delas. São os heróis que recebem a tocha da luta pela igualdade e multiculturalidade do primeiro herói a expor e conversar francamente sobre raça nos Estados Unidos, o Capitão América Steve Rogers. Porém, não são meros seguidores de um caminho apontado por alguém. São personagens capazes de, através da identificação com o outro, darem passos que Steve não pôde dar e trilharem seus próprios caminhos, mas mantendo o mesmo objetivo de promover a aceitação do Outro, do diferente e da ideia de que se vive em um país multicultural onde todos merecem possuir os mesmos direitos, independentemente de sua origem, orientações e estilo de vida.

Por intermédio da identificação que nós leitores sentimos em relação a eles, heróis e heroínas são capazes de nos deslocar, fazer com que vejamos através dos óculos da alteridade. Estes são personagens que, como já provado em alguns casos da vida real, podem nos engajar em uma luta para erradicar o preconceito contra qualquer ser humano, pertencente ou não ao grupo com o qual nos identificamos, e conferir a todos uma voz que seja escutada para expressar seu ponto de vista.

Acima de tudo, esses heróis são pessoas comuns: homens, mulheres, muçulmanos, católicos, heterossexuais, homossexuais, negros, brancos, ocidentais e orientais. São possuidores de marcas que os identificam como uma alteridade, mas não são definidos pelas suas diferenças. Estas são apenas parte da identidade que eles possuem – por vezes conflitantes, se pensarmos em classificações binárias.

Cada passo nessa direção, é um passo mais próximo de abraçarmos verdadeiramente a multiculturalidade que nos cerca. E cada luta que os *comics* vencem ao nos modificar em direção a essa conquista é mais um passo no estabelecimento dessa forma de arte como um agente da cultura no seu sentido original definido por Bordieu

(2010 [1979] apud BAUMAN, 2013) que é o de agente de transformação do status quo e instrumento para a evolução social visando a uma condição humana universal, apontando caminhos e objetivos para futuros esforços.

Referências

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Cartografias de gênero: escrita e espaço na literatura contemporânea. In: SCHNEIDER, Liane et al. *Mulheres e literaturas*. Cartografias de gênero. Maceió, Al: Edufal, 2013. p. 65-88.

BAUMAN, Zygmunt. *A Cultura do mundo líquido moderno*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2013 [2011].

DITTMER, Jason. “Captain America and Captain Britain: Geopolitical Identity and ‘the Special Relationship’”. In: WEINER, Robert G. (org.). *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays*. Jefferson: McFarland, 2009. s.p.

ROGERS, Lee. *Negro Captain America Takes on Right-Wing Conservatives Against Illegal Immigration in New Comic Book*. Daily Stormer, 26 de outubro de 2015. Disponível em: <www.dailystormer.com/negro-captain-america-takes-on-right-wing-conservatives-against-illegal-immigration-in-new-comic-book>. Acesso em 13 de fevereiro de 2016.

SPENCER, Nick; ACUÑA, Daniel. *Captain America: Sam Wilson (2015 –) #1*. New York: Marvel Comics, 2015.

TODOROV, Tzvetan. *O medo dos bárbaros*. Para além do choque das civilizações. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

TORO, Fernando de. El desplazamiento de la literatura, la literatura del desplazamiento y la problemática de la identidad. *Extravío*. Revista electrónica de literatura comparada, núm.5. Universitat de València, 2010. Disponível em: <<http://www.uv.es/extravio>>. Acesso em: 05/08/2012.

WHEELER, Andrew. *Conservatives outraged that new Captain America is as political as original Captain America*. Comics Alliance, 19 de outubro de 2015. Disponível em: <<http://comicsalliance.com/conservatives-vs-captain-america/>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2016.

IDENTIDADE E DIFERENÇA NO ROMANCE *ÍRISZ: AS ORQUÍDEAS*, DE NOEMI JAFFE

Josilene Moreira Silveira (UFMS)¹

Resumo: Noemi Jaffe publica, em 2015, seu primeiro romance – *Írisz: As Orquídeas*. Nesta narrativa, Írisz é uma refugiada que vem para o Brasil, logo depois que a Hungria é invadida pela União Soviética. O romance apresenta uma perspectiva narrativa perturbadora, fragmentária, interrompida e sem continuidade. Nesse sentido, a perspectiva de Jaime Ginzburg (2012) para estudar o narrador contemporâneo, é interessante, pois propõe analisá-lo mediante a relação entre formas de narrar e configurações sociais. A estruturação da narrativa, problematização na figura do narrador e da focalização, permite analisar como se configura esse processo de busca de identidade e confronto com o diferente no romance de Noemi Jaffe.

Palavras-chave: *Írisz: as orquídeas*; Estrutura Narrativa; Identidade; Diferença.


Introdução

Noemi Jaffe é escritora, professora de literatura brasileira e atua como crítica no jornal Folha de São Paulo. É autora de obras de crítica literária e ficcionais como: *Folha explica Macunaíma* (Publifolha, 2001); *Todas as coisas pequenas* (Hedra, 2005), *Do princípio às criaturas* (USP, 2008), *Quando nada está acontecendo* (Martins Editora, 2011), *A Verdadeira História do Alfabeto* (Companhia das Letras, 2012), *O que os cegos estão sonhando* (Editora 34, 2012).

Seu primeiro romance, publicado pela Companhia das Letras, em 2015, tem como título: *Írisz: as orquídeas*. Neste romance, a Írisz, é uma imigrante húngara, que vem para o Brasil, logo depois que a Hungria é invadida, em 1956, pela União Soviética. No Brasil, vai trabalhar no Jardim Botânico, onde conhece Martim, com a pretensão de estudar as orquídeas para cultivá-las em sua terra natal. Contudo, o passado a incomoda e a acompanha a todo momento, mediante lembranças da mãe que deixou já senil em uma casa de repouso, o relacionamento mal resolvido com Imre, militante comunista, e a revolução fracassada.

As orquídeas são o objeto de estudo da protagonista, por meio do qual reflete sobre sua vida e tenta compreender o próprio passado, a ponto de ver a si nas descrições das espécies epífitas (raízes aéreas): “Brotam no ar, no alto de outros seres fincados na terra – esse sim o lugar certo para crescer. Alimentam-se de outros serem por aí e, por

¹ Doutoranda em Letras (UFMS). Contato: josilenemoreirasilveira@gmail.com.



isso, passam por parasitas” (JAFFE, 2015, p. 12). Assim como a personagem, sempre em fuga, incapaz de criar raízes em lugar algum.

O diretor do Jardim Botânico, Martim, além de chefe e instrutor, torna-se um grande amigo de Írisz e se propõe a narrar esse breve relacionamento, intercalando a sua narrativa com os escritos da refugiada. Assim, a história dessa personagem vai revelando-se em digressões costuradas nos relatórios sobre as orquídeas brasileiras. Apesar do propósito do texto ser científico, adquire forte conotação subjetiva em que Írisz tenta contar sua própria experiência à Martim, destinatário dos relatórios, mas também às pessoas que passaram por sua vida.


Nessa miscelânea de gêneros textuais é nos revelado ainda muito da subjetividade dessa personagem. Temos, assim, dois personagens-narrador revelando suas percepções sobre a revolução, a vida, o amor, as decepções. Esse é um dos aspectos interessantes da obra, pois há mais de uma perspectiva narrativa. De um lado, Írisz revela no entremeio de seus relatórios parte da sua vida desde a fuga para o Brasil, as lembranças da mãe, do lar, da comida, do relacionamento mal resolvido, as frustrações com a revolução, a busca improvável pela liberdade. Do outro, Martim, figura caricata do comunista, cheio de ideais, que acreditava na revolução, na igualdade de direitos.

A perspectiva de Írisz é perturbadora. A estrutura narrativa é fragmentária, interrompida, sem continuidade. A de Martim repleta de pessimismo diante do exemplar real, Írisz, de que a revolução havia fracassado e muitos de seus ideais comunistas caídos por terra. Desse modo, a estruturação da narrativa, problematização na figura do narrador e da focalização, permite analisar como se configura esse processo de busca de identidade e confronto com o diferente no romance de Noemi Jaffe.

2 Narrador e Focalização no romance *Írisz: As Orquídeas*

O romance inicia-se com a narrativa de Martim, em 1ª pessoa, sobre o relacionamento com Írisz. Uma experiência que o deixou confuso, pois não consegue explicar os seus sentimentos em relação a esta mulher, nem defini-la.

Depois do desaparecimento de Írisz, Martim tenta compor essa história de vida, mediante os fragmentos deixados por ela. Organizar essa “desordem” como forma de compreender sua história, entender quem é essa mulher e refletir sobre seus próprios sentimentos.




Agora que ela desapareceu, quis contar a história, que não entendo direito, desde o começo, porque achei que assim entenderia alguma coisa. Ou para ficar um pouco mais perto do jeito como ela veio parar na minha vida que, até sua chegada, ordenada e calma. Mas então ela chegou trazendo a Hungria, a revolução derrotada, as palavras e um jeito tão desorganizado de fazer e pensar as coisas, que acabou me desequilibrando também. Agora estou sentindo tudo voltar ao normal e preciso daquelas palavras bagunçadas, dos trocadilhos errados, dos ditados em húngaro e português, do sotaque forçado, das canções inventadas e das perguntas sem sentido para rever uma desordem de que aprendi a gostar (JAFFE, 2015, p. 11).

Essa experiência passa ainda por uma relação com a escrita. É pela escrita que tentará escrever essa narrativa que para ele é confusa, incapaz de expressar: “A palavra que explica a falta que ela me faz está presa no dicionário e não sei tirá-la de lá, porque preciso de Írisz para me ensinar. Releio o que escrevo e já não sei mais se faz sentido” (JAFFE, 2015, p. 11).

Para Martim, a experiência de vida de Írisz é mais complexa, por isso não é capaz de expressar a mesma intensidade na escrita que ela: “Ela não quer mais saber da dor, porque a conhece pelo nome, já conversou com ela. Minha perda é teórica, e deve ser por isso que minha fala é mais sombria. Eu fico aqui, com minha dor intelectual, tentando imitá-la e só o que consigo escrever são palavras mornas” (JAFFE, 2015, p. 11).

Na organização do romance, o narrador Martim é o responsável pela ancoragem do texto. O primeiro capítulo é uma espécie de introdução sobre a refugiada. Contudo, devido à complexidade dessa personagem, considera-se incapaz de compreendê-la e assumir sozinho a responsabilidade pela narrativa. Nesse sentido, passa a delegar voz a outras personagens da narrativa, que também narram em 1ª pessoa.

Dos vinte e dois capítulos em que o livro está organizado, sete são ancorados por Martim, que assume a narração e a organiza; em dez temos os “relatórios-carta” de Írisz, que funcionam como pretexto para expressão seus sentimentos e história; em apenas um (capítulo 20), há a narrativa de Ignac, pai de Írisz; e, em quatro, há predominância da narração em 3ª pessoa, por uma voz não linguisticamente determinada, mas que nos remete à Írisz pelos assuntos discutidos.



Esses capítulos aparecem intercalados, mas sem ordenação fixa. Desse modo, se levarmos em consideração, a quantidade de capítulos em que as personagens assumem a narrativa em 1ª pessoa, há predominância da narrativa de Írisz, fato que contribui para a hipótese do protagonismo dessa personagem.


Ao tomarmos o primeiro capítulo, Martim se propõe a contar a história de vida de Írisz, elegendo-a como personagem central. A perspectiva adotada é de Martim como testemunha dos fatos, mas de certo modo com visão limitada dos acontecimentos e sobre a própria personagem, a quem não consegue compreender.

De acordo com Norman Friedman (2002) poderíamos definir esse narrador como narrador-testemunha: “[...] é um personagem em seu próprio direito dentro da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa” (2002, p. 175-76).

Como consequência, Friedman (2002, p. 176) afirma que a “[...] testemunha não tem um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros”, lança-se mão da onisciência do autor para que a testemunha narre, de seu ponto de vista periférico, como observamos no excerto:

Observá-la com atenção passou a fazer parte para mim, mesmo sem que eu soubesse, de um confronto com a vida em movimento: brincadeiras desesperadas que ocultava a dor mas que também a aliviavam e transformavam; uma dúvida precisa sobre as coisas mais irrisórias mas que fazia com que eu visse tudo a partir de outros lugares; uma tristeza que eu percebia em movimentos discretos da boca, numa retração corporal nunca ostensiva mas que me lembrava a tristeza em si mesma, como se o sentimento tivesse vindo nos visitar e decidido ocupar aquele corpo temporariamente; o entusiasmo às vezes excessivo, que, de tão desmedido, abarcava a suprimia a reação dos outros; a raiva que só se manifestava nos gestos nunca nas palavras ou na expressão, mas que por isso mesmo podia ser mais violenta: quantas vezes a vi rasgando pétalas, amassando o substrato, esbarrando nas pessoas sem se dar o trabalho de se desculpar, batendo na mesa por não conseguir realizar um experimento, para logo em seguida se recompor, culpada, o que a deixava pelo resto do dia com a aparência de um animal carente; uma maturidade exagerada e uma infantilidade proporcional, o que a fazia oscilar entre a sabedoria e a tolice, o pragmatismo e a inocência (JAFFE, 2015, p.40).

Assim, essa perspectiva contribui para a caracterização de Írisz como figura complexa, repleta de mistérios a serem revelados e que são desconhecidos para o próprio narrador Martim.



No entanto, segundo Friedman (2002), a visão do narrador-testemunha não é tão restrita como parece ser em um primeiro momento:

[...] ele pode conversar com todas as personagens da estória e obter seus pontos de vista a respeito das matérias concernentes (...); particularmente, ele pode se encontrar com o próprio protagonista; e, por fim, pode arranjar cartas, diários e outros escritos que podem oferecer reflexos dos estados mentais dos outros (FRIEDMAN, 2002, p. 176).


Nesse sentido, podemos verificar que, como ponto de vista de Martim é limitado. Precisa de mecanismo que permitam a aproximação com a personagem. Para tanto, opta por “encaixar” os próprios textos escritos por Írisz, mistura de relatórios e cartas, em capítulos a parte ou em excertos intercalados em seu discurso.

Em sua maioria, os textos de Írisz são apresentados em capítulos, no formato de relatórios científicos a cerca das orquídeas. Para tanto, iniciam-se com linguagem formal e científica, no qual se pretende descrever as espécies, e ilustrações das plantas. Contudo, a dimensão formal do relatório cede espaço para o discurso pessoal. Separado por parênteses, no caso do excerto apresentado, ocupa a maior parte do parágrafo. Na sequência, pela disposição gráfica, percebemos um espaço entre o texto inicial, que se pretende um relatório científico, e o texto com cotação afetiva, em que Írisz dirige-se diretamente a Martim.

Ao analisarmos esses capítulos em que Írisz, personagem protagonista, assume a voz na narrativa, temos, segundo Friedman (2002, p. 177), o narrador-protagonista que: “[...] encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro vivo”.

Nesses capítulos, maior parte da narrativa, Írisz revela a sua vida na Hungria, o seu ponto de vista sobre a Revolução, os motivos que a levaram a deixar o país, a relação conflituosa com Imre e a mãe, ressentimentos a respeito do pai, e seus sentimentos em relação a tudo isso:

Se Imre ainda estiver vivo, não está livre, mesmo dizendo que estaria livre em qualquer situação, solto ou preso. Li uma entrevista de Graciliano Ramos em que o escritor diz que, para ele, também era indiferente estar solto ou preso. Que ideia absurda e arrogante essa de



acreditar que a liberdade está na alma e não nos lugares onde você pode estar, aonde você pode ir. Os heróis têm essa mania; acham que vale estar preso em nome do bem de todos. Que diferença faz para o povo – uma massa anônima que, se você pensar bem, se deixa manipular por qualquer voz mais potente – se Imre se sacrifica por ele ou não? Por que essa mania dos heróis de criarem raízes? Se Imre dormir no chão frio, ficar sem comer, se deixar torturar pela polícia de Kádár, isso vai ser para o bem do povo? (JAFFE, 2015, p. 21).


É também uma forma de Martim compreender quem é esta personagem hermética. Como está confuso em relação a ela e aos seus próprios sentimentos, inicia um inventário de tudo o que ela escreveu para tentar desvendar esse mistério: Írisz.

Nesse sentido, há um distanciamento do narrador Martim em relação à Írisz para que possa iniciar esse processo de conhecimento. Para tanto, faz uso do próprio discurso de Írisz, possibilitando ainda que o leitor tire suas conclusões pela voz dessa personagem.

De certa forma, o ponto de vista de Martim é limitado àquilo que é possível perceber do seu lugar periférico. Porém, pensando em termos de estruturação da narrativa, Friedman (2002, p. 176) afirma que, “Devido a seu papel subordinado na própria estória, o narrador-testemunha tem uma mobilidade muito maior e, por consequência, uma amplitude e variedade de fontes de informação bem maiores do que o próprio protagonista, que se encontra centralmente envolvido na ação”.

Desse modo, ao assumir essa visão periférica, Martim como narrador principal lança mão de um recurso que irá lhe possibilitar reconstruir a história de vida de Írisz. O fato de utilizar os relatórios-carta cria a impressão de uma visão mais fidedigna dos fatos, da própria personagem, como no excerto em que Írisz confronta Martim sobre o comunismo:

Martim, acho que você não quer me ouvir dizer que, embora tenha sido convidada a vir para o Brasil, fugi. Você que até agora sempre acreditou no comunismo, não quer que eu diga: “Fugi de Budapeste”, nem por meio de comparações. Mas você já sabia de quase tudo o que eu te trouxe e mesmo assim não quer me ouvir, ou quer, mas não suporta e precisa ficar me recriminando a pieguice. Você queria que eu te dissesse, como esse Prestes ingênuo, que está tudo bem? Que eu não vi o que vi? Que não sei onde Imre está porque algum soldado do Exército Vermelho o está perseguindo pelas ruas, fábricas, florestas, até encontrá-lo para então interrogá-lo e matá-lo, ou matá-lo mesmo antes de fazer qualquer pergunta, porque Kádár determinou? Não há nada de raro nem de belo nesses homens, Martim, e eu poderia



compará-los a qualquer mato barato que cresce por toda parte. Mas, se comparo minha mãe e Imre às orquídeas, isso te irrita, porque você sabe que estou falando a verdade (JAFFE, 2015, p. 56-57).


A narração em 1ª pessoa é tida na teoria literária como “não confiável”, pois é parcial e subjetiva em relação aos fatos (MOISÉS, 2012). Contudo, como observa Wood (2011), a narrativa em 1ª pessoa pode ser mais confiável que se imagina e a onisciência poucas vezes é tão imparcial quanto parece. É nos permitido ver pelos olhos desses personagens-narrador mais do que eles mesmos conseguem ver (WOOD, 2011).

No excerto apresentado, o fato de Írisz ter vivido a revolução na Hungria e poder relatar o que de fato aconteceu, na perspectiva dela, é um contraponto aos ideais de Martim, que acreditava na ideologia comunistas. Logo, o choque de pontos de vista gera a crise em Martim, que é obrigado a rever aquilo em que acredita.

Ao analisarmos essa alternância de vozes, notamos que, devido às narrativas de Írisz ocuparem maior espaço em relação à narrativa de Martim e também por ser seu objeto de análise, sugere-se certo protagonismo da personagem Írisz. Contudo, quem a organiza e seleciona cartas e fatos a serem apresentados é Martim. A experiência da escrita é uma forma de compreender não somente Írisz, mas a si mesmo. Entender seus sentimentos, reordenar suas ideologias e convicções que a experiência de Írisz fizeram cair por terra.

Desse modo, a narrativa também é sobre Martim, tendo em vista que, no confronto com Írisz – o outro –, é levado a refletir sobre a própria vida. Ao dar voz a Írisz na narrativa, permite que a refugiada conte sua própria história. Essa experiência com o outro, o diferente, modifica sua percepção. Tira-o da zona de conforto que os ideais cristalizados lhe asseguravam, tendo que repensar suas convicções. Isso lhe causa insegurança e certo estranhamento do mundo à sua volta.

Não sei onde estou. Não reconheço a cidade, o Jardim, perdi meu lugar nas ruas, não consigo pegar um táxi porque não sei para onde quero ir. [...] Mas não me reconheço mais, embora faça as mesmas coisas que venho fazendo há anos, porque agora existe outro eu observando meus gestos e me seguindo pelas ruas, que me orienta, desorienta, obedece, desobedece e que me adverte, intermitentemente: Martim, isso não está certo; Martim isto está errado; Martim, qual a coerência? Me tornei personagem num palco onde sou a única plateia



e meus dias se transformaram numa sucessão de ritos maquinais e sem razão. Tê-la perdido, mesmo que temporariamente, fez com que eu desse conta de como estou perdido de quase tudo há muito tempo (JAFFE, 2015, p. 131).


O próprio discurso narrativo de Martim reflete essa instabilidade provocada pela chegada de Írisz. Ao construir sua narrativa precisa recorrer aos textos de Írisz para tentar entender os fatos. Assim, seu discurso é entrecortado pelo de Írisz. Quando está a narrar, mostra-se bastante inseguro e pessimista. A posição social de que fala evidencia ainda, pensando no contexto social da década de 60, uma posição contrária ao regime político em vista de seus ideais comunistas.

Assim, a perspectiva de Jaime Ginzburg (2012) para estudar o narrador contemporâneo, é interessante, pois se propõe a analisar o narrador mediante a relação entre formas de narrar e configurações sociais. Por muito tempo a cultura tradicional patriarcal atuou como ponto de referência para definir comportamentos e moralidades e, conseqüentemente, determinou sua forma de narrar (GINZBURG, 2012).

Contudo, segundo Ginzburg (2012), a literatura contemporânea tem demonstrado que há elementos narrativos contrários ou alheios a essa forma tradicional patriarcalista brasileira de narrar, próprio dessa nova sociedade. Sua principal hipótese de reflexão considera que haveria, na literatura contemporânea, a presença recorrente de “narradores descentrados”, uma instância que foge a um centro, entendido como:

[...] conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros (GINZBURG, 2012, p. 201).

O “descentramento”, nesse caso, é entendido como um “[...] conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica” (GINZBURG, 2012, p. 201). A posição de que fala Martim é contrária ao Regime Militar, extremamente conservador. É ainda mais complexa se pensarmos que o modelo de organização política em que acredita, o comunismo, é evidenciado na experiência de Írisz também como opressor, como no excerto abaixo.




Não sei se foi por sua causa, Írisz, mas sei que não me rendi. “Será possível amar a coletividade sem nunca ter amado profundamente criaturas humanas individuais?”. Uma frase tão boba, de Gramsci, diriam meus camaradas do Partido, aqui no Brasil. Mas agora podemos esquecer seu conteúdo retórico e compreender que, quando pensamos nos indivíduos, pensamos, ao mesmo tempo, no tempo presente. Não o presente como dimensão histórica, mas como a única coisa real em que é possível se apoiar, porque o futuro nos leva a fazer tudo “em nome de”. O que estamos fazendo agora, neste momento exato, e qual teoria vai cuidar disso?

Sei que estou sendo feminino e sensível e sinto vergonha dessa palavra – presente. Nunca falei assim; nunca fui tão maricas. Nenhum partido se preocupará com esse vazio filosófico. *Agora vem você, Martim, depois de trabalhar durante anos com orquídeas e de conhecer essa mulher covarde e em eterna condição de fuga, que, mesmo depois de se instalar no Brasil, ainda tem coragem de desaparecer outra vez, agora vem você falar de “indivíduo” e de “presente”. Você quer um partido que preste atenção em orquídeas, então beba Coca-Cola, coma chocolates, ajude sua Írisz a encontrar seu destino perdido, suas palavras sem sentido nos dicionários antigos, mas não venha nos atazanar mais com perguntas cretinas. Se quer nos perguntar alguma coisa que preste, se está insatisfeito com os rumos do partido, como nós também estamos, tudo bem. Mas não venha falar de indivíduos e de tempo presente. Não serão o presente nem o indivíduo que vão nos salvar de nossas dúvidas e frustrações, Martim. Nós, teus colegas tão frustrados e perdidos quanto você, te garantimos isso, mas sem dúvidas inúteis e femininas. Não podemos suportar um Martim maricas.*

A voz delegada à Írisz por Martim também é significativa tendo em mente a posição de quem fala. No caso, da refugiada que teve que fugir de seu país em virtude da perseguição política e que, em um país estranho, tem de aprender uma língua diferente, se adaptar a costumes e hábitos estranhos aos seus.

Sob este prisma, Ginzburg (2012, p. 201) considera que a recorrência de alguns recursos de escrita pode ter um “significado político crítico e afirmativo”. Nesse processo, é preciso analisar: “[...] como temas e formas se relacionam, entendendo que o deslocamento com relação aos princípios tradicionais de autoridade social, que estruturam o patriarcado, é um movimento de escolha de temas, questões, e também de construção formal, em suma, de elaboração de linguagem” (GINZBURG, 2012, p. 201).



A narrativa dissociativa e fragmentária construída pela protagonista, Írisz, reflete em termos de estruturação narrativa a dificuldade em lidar com eventos traumáticos que a levaram à fuga de seu país e a incapacidade de lidar com certos problemas familiares.

Em um país estranho – o diferente –, se vê diante de uma nova língua e cultura em que tem de adaptar-se para sobreviver. O estudo das orquídeas é o pretexto que a traz para o Brasil, mas é também um mecanismo de exteriorizar suas experiências, seja na escrita dos relatórios ou das comparações com a *flor epífita*.


Aos poucos fui aprendendo que a raridade das orquídeas não significa distinção, mas defesa e resistência. Elas são raras porque sobrevivem às piores condições, porque criaram um sistema de sobrevivência que usa os nutrientes de outras plantas, sem prejudicar a ninguém. Você pode deixá-la praticamente sem água e sem luz e ela continua viva e fértil. Floresce só uma vez por ano, mas, se sua haste é cortada no tempo e no lugar certo, ela cresce misteriosamente e vai florescer outra vez, por tempo indefinido. Desde que eu as conheci, na variedade, na raridade e na distribuição geográfica e meteorológica, comecei a entender que a beleza e a resistência têm alguma relação entre si. A capacidade de adaptação, a generosidade que os resistentes têm com o próprio tempo e com o tempo da natureza, os torna mais belos: mais fortes e altivos, seguros ou como as orquídeas, com uma fragilidade autossuficiente (JAFFE, 2015, p. 55).

Esse “desenraizamento” é o elemento que possibilita a personagens Írisz comparar-se às orquídeas, essa incapacidade de criar raízes foi o que a tirou de uma revolução fracassada, que a fez encontrar uma razão, aparentemente, justa para deixar a mãe em um sanatório e o namorado idealista, pois não sabia se estaria viva no dia seguinte: “No Brasil, além de estudar as orquídeas, ela achou que iria fazer brotar dos seus pés algum ramo que a manteria fixa em algum lugar” (JAFFE, 2015, p. 13).

Sua condição no Brasil é de estrangeira:

Estar em país estrangeiro e não saber falar a língua local é estar alheio e encapsulado no espaço, no tempo, no corpo e na alma. Na ignorância da língua, o estrangeiro é completamente estrangeiro. Ser estrangeiro é ser estranho – “não pertencer a”, e é do não pertencimento que vem a conotação negativa de *estranho*, palavra que não é originalmente pejorativa.

Não pertencer pode ser libertador e permitir aos estrangeiros viver num tempo mais lento, observador e menos comprometido com as funções e metas dos nativos, preocupados com tarefas em grande parte



assumidas pela língua que dominam (e que os domina também). Os não falantes de uma língua podem assim ser menos escravizados por ela; permitem-se errar, falar bobagens e inventar novos significados [...] (JAFFE, 2015, p. 100).

É essa “liberdade” de ser estrangeira permite a Írisz fazer seus “experimentos” com a linguagem, misturar relatórios científicos com cartas pessoais e contar sua própria história nos relatórios sobre as orquídeas. Assim como Martim, sua relação com a escrita é significativa por possibilitar, como narradora, a voz para falar o que pensa, trazer a tona temas dolorosos e tentar entender a própria história.


Considerações Finais

Diante do exposto, considera-se que o estudo das categorias narrativas, como focalização e narrador, é pertinente quando se propõe a analisar os efeitos de sentido que essas categorias narrativas produzem no texto. Não se trata apenas da classificação desses elementos, mas de observar como estão organizados e quais os efeitos de sentido que são atribuídos à narrativa.

A proposta de Ginzburg (2012) é também interessante por possibilitar a ampliação das questões sobre a complexidade do narrador da literatura brasileira contemporânea, considerando-o como resultante de uma nova configuração social que permite dar voz a sujeitos antes silenciados.

Assim como observamos no livro *Írisz: as orquídeas*, esses sujeitos refletem na materialidade linguística, na escolha de temas, na organização da narrativa o lugar social de onde falam. Martim nos evidencia em sua forma de narra sua decepção e pessimismo com a revolução fracassada. Írisz tenta exteriorizar, em seus relatos, sua experiência ao retomar na memória fragmentada os traumas com a separação dos familiares e a fuga para o Brasil. Há de se considerar, assim, que essa experiência com o outro – o diferente –, é o elemento central no romance para a constituição da própria identidade das personagens.

Referências bibliográficas



FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista da narração: desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas*. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), p. 199-221. Disponível em: <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

JAFFE, Noemi. *Írisz: as orquídeas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. São Paulo: Cultrix, 2012.

WOOD, James. Narrando. In: _____. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

AS REPRESENTAÇÕES DA ÁFRICA NO QUILOMBO DOS PALMARES: HISTÓRIA, IDENTIDADE E CULTURA AFRICANA

Karla Eiterar (UFJF)¹
Enilce Albergaria (UFJF)

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar a África e o Quilombo de palmares nas obras dos seguintes escritores: Leda Maria de Albuquerque Noronha, carioca, autora praticamente desconhecida, criadora da narrativa *Zumbi dos Palmares*; Gayl Jones, estadunidense, autora do poema narrativo *Song For Anninho*; Oliveira Ferreira da Silveira, gaúcho, autor do livro *Poema Sobre palmares*.

Palavras-chave: África; Palmares; Quilombo; História; Literatura.

Através dessas obras proponho algumas reflexões sobre essa articulação entre Literatura e História, analisar os elementos constituintes da visão sobre a África e sobre o negro, inscritos na obra literária e nas obras poéticas, apontando para o acréscimo que a literatura traz para o discurso histórico, acerca do mesmo tema.


Serão apresentadas também questões que têm sido estudadas, contemporaneamente, por intelectuais de diversas áreas: em especial os Estudos Culturais. Abordarei temas recorrentes como: a África, a diáspora, a memória, o exílio, o território, a história, a literatura, a identidade e as experiências culturais.

Para articular uma análise crítica tomo como referência as reflexões dos seguintes analistas: Rogério Haesbaert, Stuart Hall, Michel Bruneau, e Zila Bernd.

A relevância desse trabalho se dá pela conscientização, da necessidade de tornar audíveis essas vozes que foram silenciadas durante todo este tempo, fortalecer o discurso que reafirma a importância do negro, como também da África, para a formação histórica do nosso país. Cumpre reivindicar esse espaço ainda não conquistado na sociedade e apresentar autores que contribuíram para esta causa, publicando seus livros e até hoje desconhecidos ou pouco estudados nos ambientes acadêmicos.

A finalidade desse trabalho é contribuir para uma leitura da presença africana e dos afrodescendentes, mostrar a necessidade de uma revisão histórica aliada à

¹Graduada em Letras pelo Centro Ensino Superior de Juiz de Fora (CESJF), Mestra em Letras: Estudos Literários (UFJF). Contato: karlaceiterer@gmail.com. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP), Professora associada IV da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Contato: enilcejf@terra.com.br.



construção de uma literatura crítica, voltada para os temas dos grupos minoritários – dentre os quais figuram os negros e estimulando a maturação de uma consciência crítica sobre as relações multiculturais da sociedade brasileira.


Segundo Hall, a maioria dos povos descendem dos africanos:

Nossos povos têm suas raízes nos - ou mais precisamente, podem traçar rotas a partir dos - quatro cantos do globo, desde a Europa, África, Ásia; foram forçados a se juntar no quarto canto, na “cena primária” do novo mundo. Suas “rotas” são tudo, menos “puras”. A grande maioria deles é de descendência “africana”. (HALL, 2003, p.31)

Diante das atrocidades cometidas na escravidão, os negros lutaram contra a opressão e buscaram ter direito a vida, resgatar suas memórias e os valores de sua cultura, vivendo-as num lugar de refúgio, num território onde exerciam sua liberdade, ou seja, nos quilombos os quais se tornaram marcos históricos.

O maior e mais famoso dos quilombos brasileiros foi Palmares o qual era constituído por vários mocambos. Os palmaristas puderam edificar os valores da sua língua, da cultura, da religião e também da agricultura. A resistência de Palmares perdurou por sessenta e sete anos, transformando-se num estado afro-brasileiro. Tanto a História como a Literatura permite-nos resgatar essa memória dos afrodescendentes e apresentar uma reescritura desta presença africana que permeia todo o nosso universo brasileiro.

A perda de território marca o início dessa caminhada. O território funciona como um elemento forte para identidade cultural dos afrodescendentes. De acordo com Rogério Haesbaert (1994) território nasce com dupla conotação: material e simbólica, sendo que em ambas as acepções têm a ver com o poder tanto no sentido de dominação, mais concreto, como também no sentido mais simbólico, de apropriação de dominação. Essa carga simbólica carrega as marcas do que foi vivido e o seu valor. A história dos negros inicia-se, portanto, por uma trajetória diaspórica. Uma diáspora forçada. Foram coagidos a um exílio, arrancados de sua terra, obrigados a esquecer sua língua, sua cultura e sua identidade. Os negros tiveram que deixar o seu território de origem, sua pátria, suas histórias como afirma Michel Bruneau:




Toda coletividade etnocultural irradiada para fora do seu meio original. (...) Os traços comuns às diferentes diásporas, são, primeiramente, uma identidade etnocultural que se exprime por uma comunidade de crença, língua, modo de vida, e provém de uma fonte territorial e de uma história localizadas num espaço de referência que está na ideologia do conjunto, pátria comum... paraíso perdido. (BRUNEAU, 1989, p.6-7)

Muitas tensões são geradas por esse deslocamento forçado, pois é uma experiência colonial traumatizante, a perda desse território tanto em termos de espaço e cultura é impactante. A simbologia tem relação direta com a identidade desse grupo: perda da terra natal, migração, diáspora, exílio, apagamento de suas histórias e de suas memórias. Assim, como forma de resistência, surgem os quilombos, um território conquistado onde o resgate de todas perdas é o principal objetivo. Nesse espaço os negros empenhavam-se para manter suas formas identitárias e práticas sociais nas concepções territoriais, buscando resignificar os espaços conquistados.

Palmares o quilombo mais famoso da história brasileira, território simbólico, local onde a alteridade era praticada, a diferença era respeitada, um lugar onde a multiterritorialidade era vista, pois lá era o lugar para todos os excluídos. A simbologia de Palmares tem relação direta com a África- a terra prometida, pois lá eram praticados rituais culturais, como forma de resgate da identidade, um espaço reconstruído a fim de restituir o espaço outrora perdido, pois de acordo com Haesbaert (1994) o território diz respeito a ter e ser, ou seja aquele que perde o seu território pode desaparecer.

Nesse território múltiplo, os sujeitos que o construíram e suas subjetividades, suas produções de significados foram marcados pela História e pela literatura. Nosso propósito é apresentar três textos construídos por narrativas não hegemônicas, não legitimadas, mas que fazem uma releitura desses discursos históricos e culturais, nos permitindo uma desconstrução do que sempre esteve instituído pelos arquivos dominantes.

No romance *Zumbi dos Palmares* de Ieda Maria de Albuquerque (1978), reconstrói a história dos palmarinos e de seu líder mostrando a importância desse território para eles. Logo no primeiro capítulo intitulado o Quilombo da Salvação, título bastante sugestivo, para os que sonhavam em encontrar esse refúgio e para ali se instalarem, juntamente com seu grupo. A autora descreve Palmares como a cidade



inexpugnável. As terras férteis e livres, e os quilombos como os lugares para onde fugiam os negros, os pobres, todos os que fossem sofridos e que buscassem a liberdade.

Bambuza o personagem que dá início a narrativa, sempre imaginava o quilombo de tanto ouvir falar nele e fuge para Palmares, queria antes de tudo ser livre e dizia que a liberdade estava lá no quilombo da Salvação:

O jovem negro começou a subir a encosta da serra. Caminhava agora entre as plantações muito bem arrumadas: pomares com árvores dispostas em filas, como soldados preparados para o ataque, bananais cujas folhas verdes varriam o chão. (ALBUQUERQUE, 1978, p.14-15)


As práticas diaspóricas também faziam parte dos rituais feitos em Palmares, como a prática de manutenção dos laços comunitários e de resgate da identidade outrora perdida. É a prática da alteridade, tornam-se uma sociedade de acolhimento, como afirma Bruneau:

a diáspora como uma construção social visando estabelecer e manter laços entre populações migrantes, que se acreditam provenientes de uma mesma origem, real ou mítica, apresentando por isso características próprias. (BRUNEAU, 1998, p.8-9)

A respeito dessas relações diaspóricas temos no romance o seguinte exemplo:

Dentro da noite calma, sob os leques farfalhantes das palmeiras, os negros batucavam. Os pés nus batiam no chão, compassadamente. Uma nuvem de pó começou a subir devagar, misturando-se lá em cima com fumaça das tochas. Os ecos da serra da barriga levaram para longe o ritmo triste e nostálgico que lembrava aos malungos a África distante. (ALBUQUERQUE, 1978, p.29).

Tonga é um personagem que decide não fugir para Palmares, conservando-se, aparentemente, um escravo servil para o governador. Mas ele era informante de Zumbi e quando soube que o quilombo seria atacado. Ele resolve avisar seus companheiros e o rei de Palmares, porém ele morre assim que consegue dar o recado, pois tinha um ferimento na perna e fez um grande esforço para chegar antes deles até a Serra. Por isso Bambuza solicita a Zumbi que Tonga seja enterrado no solo sagrado de Palmares:



Quero que me deixes enterrar este homem junto aos nossos irmãos, sob a palmeira da liberdade (...) Ninguém é mais digno de ficar lá do que este homem. Este é o corpo de Tonga. Há muito tempo que ele poderia ter fugido para Palmares. Mas preferiu ficar na cidade, sofrendo os maus tratos de senhores sem coração, só para poder dar-nos de vez em quando avisos e informações preciosas, só para poder dizer a Zumbi dos Palmares o que os seus inimigos tramavam contra ele. Ele morreu para vir avisar-nos da última traição do homem branco. (ALBUQUERQUE, 1978, p.79-80).

Em fase a argumentação de Bambuza, Zumbi concorda e deixa que Tonga seja enterrado sob as palmeiras, aceitando que diante de tudo que ele fez não iria desagradar aos filhos da liberdade que lá já repousavam, era um malungo e morreu para que todos os outros pudessem ser livres. É um momento bastante significativo para os palmarinos, eles fazem o enterro, providenciam a cova de Tonga e acomodam o seu corpo heroico, no solo livre de Palmares, sob os leques farfalhantes e verdes palmeiras.

Esse território simbólico e funcional é o lugar onde os heróis palmarinos deveriam descansar, nas palavras de Haesbart (1994) O território funcional e simbólico, seria um local onde exercemos domínio sobre o espaço, tanto para realizar funções como também para produzir significados. O território funcional está ligado às funções, aos recursos como proteção e abrigo: o lar, lugar de repouso. E o simbólico está ligado à produção de significado: a identidade.


No poema *Song For Aninho* Almeyda a protagonista negra deseja ser uma com a terra, Ela narra sua história aliada à de Palmares, para Zibatira uma índia curandeira.

(...) I wanted my body to become
one with earth,
to become the earth.
And I saw it do so, Anninho,
the earth, the earth was me.
The flesh of the earth was my flesh (...). (JONES, 1981, p.3)²

² (...) Eu queria que o meu corpo se tornasse
um com a terra.

E eu vi isso acontecer também
a terra, a terra era eu.

A carne da terra era minha carne (...). (JONES, 1981, p.3, tradução nossa)



Almeyda e seu amado Anninho também estão submetidos aos trajetos diaspóricos juntamente com a coletividade quilombola, além de muitos ali serem ex- escravizados, passam por uma longa jornada até chegarem ao Quilombo, muitas eram as caminhadas que tinham que fazer até conseguirem encontrar lugares seguros para a construção de novas habitações:

(...) At the new Palmares, we'll
trade manioc and hide
for houses, and ride through these mountains(...)
(JONES, 1981, p.89)³

Almeyda canta que os quilombolas tinham seus códigos, suas disciplinas e que escreviam suas crônicas sobre a guerra. Destaca que os portugueses achavam que poderiam acabar com a imortalidade de Zumbi, e que eles narrando a história transformaram heróis em vilões:

(...) Wont't return? He was the only man I ever
Stood in awe of. In the New Palmares,
We'll maintain his codes and discipline,
and in that way he'll be there.
We'll write his chronicles in wars against
them, and in settling of accounts.
Ah. They think they can kill his immortality.
While I'm out writing his immortality.
While I'm out writing his chronicles in
expeditions against the Portuguese,
you'll stay in the new place, writing
his chronicles to hold against theirs.
You see how they transform heroes into villains,
and noble actions into crimes, and elevated
codes into venality?
"I'll write your chronicles, Anninho."
He laughs
"But it's not the actions I wish to capture,

³“(...) No novo Palmares, nós comercializaremos mandioca e esconderemos por cavalos e cavalgaremos através destas montanhas(...)”
(JONES,1981,p.89, tradução nossa)

But the spirit! (...)
(JONES,1981, p.78)⁴


No *Poema Sobre Palmares* o poeta descreve os negros viajantes pelos mares, pelos os porões dos navios, os “embrenhamentos” pelo mato a fora e a chegada no território de Palmares:

(...) quebro tudo, me sumo na noite
da cor da minha pele,
me embrenho no mato(...) (SILVEIRA, 1987,p.1)
(...)
(...) tumba tumbeiro
navio negreiro
canseira e tombo (...). (SILVEIRA, 1987, p.4)

Palmares é um território simbólico onde os corações latejavam, eram corações de tambor que tinham a história no peito:

(...) Palmares,
coração latejante
no perfil estufado do Brasil!
coração de tambor
ressoando no peito
da história(...). (SILVEIRA, 1987, p.10)

⁴ (...) não retornará? Ele foi o único homem que eu já
Temi no novo Palmares,
Nós manteremos seus códigos e disciplina,
e dessa forma ele estava lá.
Nós escreveremos suas crônicas em guerras contra
eles, e no acerto de contas.
Ah. Eles pensam que eles podem matar sua imortalidade.
Enquanto eu estou longe escrevendo suas crônicas em
expedições contra o Português,
você estará no novo Palmares escrevendo
crônicas dele para manter-se contra as deles
Você vê como eles transformaram heróis em vilões.
e nobres ações em crimes, e elevados
códigos em venalidade?
“Eu escreverei suas crônicas, Anninho.
Ele ri. (...).
(JONES,1981, p.78, tradução nossa)




Quando o poeta retrata Palmares, o exalta, pois para os negros, este local é o refúgio da esperança no qual a liberdade e a cultura são exercidas:

(...) Palmares se fez forte nos contornos
para proteger esses rebentos.
Palmares se fez graça e colorido
para ver florir essa infância.
A serra se fez mais alta
para proteger esse destino.
a terra se fez verde e orvalhada
para nutrir essa esperança.

E se dançava porque os livres
tem direito de dançar.
e se cantava porque os livres
tem prazer em cantar(...)
(SILVEIRA, 1987, p.8-9)

Em relação a toda dispersão causada pela migração forçada: a diáspora africana, o exílio e as marcas que a escravidão pôde causar estão bem representados nesse trecho do poema:

Quilombo!
costa africana
caçada humana
angola e congo
- quilombo!
tumba tumbeiro
navio negreiro
canseira e tombo
- quilombo!
venda no porto
marca no corpo
carga no lombo
- quilombo!
roda moenda
lavra fazenda
cava no fundo
- quilombo!
tuzima e tunda
relho na bunda
ferros e tronco
- quilombo!
fuga do açoite
negro na noite



caminho longo
- quilombo!
chega de amo
tambor que chama
na mata um rombo
- quilombo!
raio de ponta
trovão que ronca
com seu estrondo
- quilombo!
lança de guerra
tambor na serra
com seu ribombo
- quilombo! (SILVEIRA, 1987, p.4-5)

Os autores tanto do romance como também dos poemas buscaram a construção de uma nova identidade, para os negros e deixam claro o sentimento de exaltarem um grupo honrado de pessoas. Portanto, finalizo com as palavras de Zilá Bernd (1988) os autores revelaram a preocupação em valorizar esse grupo, através dessa narrativa e das poesias. E fazem muito mais do que reivindicar um mero reconhecimento, eles buscaram a reapropriação de um espaço existencial que seja próprio a esse grupo.

Referências bibliográficas


ALBUQUERQUE, Leda Maria. *Zumbi dos Palmares*. 2 ed. São Paulo: Ibrasa, 1978.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BRUNEAU, Michel. *Espaços e territórios de diásporas*. Tradução Lucy Magalhães [s.l.], 1998.

HALL, Stuart. *Da diáspora*. Tradução. Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HAESBAERT, R. 1994. O mito da desterritorialização e as “regiões-rede”. *Anais do V Congresso Brasileiro de Geografia*. Curitiba: AGB, pp. 206-214.



JONES, Gayl. *Song for Anninho*. Boston: Beacon Press, 1981.

SILVEIRA, Oliveira. *Poema sobre Palmares*. Porto Alegre: Edição do Autor, 1987.

GLOBALIZAÇÃO E FRAGMENTAÇÃO IDENTITÁRIA EM *REPRODUÇÃO*, DE BERNARDO CARVALHO

Lilian Greice dos Santos Ortiz da Silveira (FURG)¹

Resumo: O presente trabalho reflete acerca da forma como Bernardo Carvalho aborda questões relacionadas à globalização e a identidade em *Reprodução* (2013). Em sua obra, Carvalho (2013) dá destaque para a forma como os sujeitos recebem e reproduzem informações no mundo atual, mostrando também como a internet tem grande impacto em nossa sociedade que vive em um processo de globalização. O protagonista da narrativa é o estudante de chinês, alguém que busca mudar de país para que possa encontrar sua verdadeira identidade, já que não se identifica com a brasileira. Isto posto, o objetivo aqui é discutir a maneira como os processos de globalização e de formação identitária são abordados na obra.

Palavras-chave: Globalização; Identidade; *Reprodução*.


Introdução

O presente trabalho pretende analisar o papel da identidade dentro de uma sociedade marcada pela repetição de informações e que é representada na obra *Reprodução*, de Bernardo Carvalho. Para tanto, é necessário considerar que o personagem principal da narrativa de Carvalho (2013) não consegue dar conta de sua própria realidade, pois apresenta informações que não condizem com a verdadeira situação brasileira. Além disso, tais informações passam por um processo de reprodução, sem que exista a tentativa de refletir criticamente acerca do conteúdo que é propagado.

Outro ponto de destaque na obra é o fato de que o protagonista não consegue perceber sua identidade como brasileira, uma vez que não possui uma identidade definida, pois não se identifica com a cultura de seu país e não consegue se apropriar plenamente da cultura do outro, a chinesa, da qual tenta aproximar-se.

A tentativa mais evidente de entender esse outro é a que é feita por meio do estudo da língua chinesa, fenômeno bastante relevante se levarmos em consideração o fato de que língua e identidade estão intimamente relacionadas. Sendo assim, o escritor preocupa-se em retratar a fragmentação identitária do personagem, que é reflexo da fragmentação do sujeito contemporâneo.

¹ Graduada em Letras-Inglês (UFPel), Mestre em Letras, área de Literatura Comparada (UFPel), Doutoranda em História da Literatura (FURG). Contato: ortiz.greice@gmail.com.



Carvalho (2013) divide sua obra em três partes intituladas respectivamente de: “A língua do futuro”, “A língua do passado” e “A língua do presente”. Para o personagem principal da narrativa, a língua do futuro seria o chinês e é por esse motivo que ele decide dedicar seis anos de sua vida estudando essa língua e tentando entender a cultura desse povo, ainda que sua tentativa seja frustrada, visto que ele não consegue se expressar na língua estudada.


Além disso, outra tentativa frustrada do protagonista é sua tentativa falha de dar conta da experiência, pois vemos ao longo de toda a obra de Carvalho (2013) que as informações estão disponíveis e existe uma reprodução distorcida delas, mas não existe uma experiência real vivenciada pelo estudante de chinês. O estudante se apresenta como alguém que lê sobre tudo e, por isso, se vê como um grande detentor de conhecimento. No entanto, as informações apresentadas ao leitor são advindas de redes sociais, blogs, revistas e outros meios que têm grande circulação, mas que por vezes apresentam informações que não condizem com a realidade.

Por fim, consideramos que o personagem está em busca de uma definição identitária por meio da tentativa de aproximação com a cultura chinesa. Todavia, nesse processo de formação de identidade, percebemos que o estudante de chinês é um indivíduo que não é unificado, mas sim fragmentado. Isto posto, pretendemos discutir neste trabalho a forma como o personagem de Carvalho (2013) foi constituído e como podemos relacionar isso com o indivíduo contemporâneo.

Língua e identidade

Não há como pensar em identidade sem pensar em língua, pois é por meio da língua que informações são veiculadas e que existe uma interação e troca de conhecimento entre os indivíduos. A língua faz com que os indivíduos passem a se identificar com determinada cultura e, por isso, está intimamente relacionada com a identidade.

Nesse sentido, José Ricardo Carvalho (2008) e Jean Baptiste Nardi (2002) discutem as relações entre língua e identidade e compartilham da ideia de que a língua é um dos meios que permite aos indivíduos identificarem-se com determinada sociedade. Os autores defendem teorias bastante semelhantes, pois ambos se concentram em questionar a imposição de uma norma culta que não condiz com o uso real da língua. Carvalho (2008) considera que desde o processo de colonização a língua brasileira vem




sendo constituída por interações e trocas entre os usuários das línguas que aqui eram faladas. A língua que falamos hoje, para Carvalho (2008), é diferente da língua oral e escrita idealizadas que circulam nas gramáticas, que são resultado de uma imposição de uma norma culta que reflete o domínio de um grupo social sobre outro por meio da língua.

Em relação a isso, Nardi (2002) apresenta argumentos que vão ao encontro dos de Carvalho (2008), mas vai além uma vez que tenta solucionar impasses a respeito da relação entre língua e cultura, pois considera que a cultura é resultado das relações entre o homem e o mundo, sendo possível somente a partir de uma linguagem articulada. Ao refletir sobre essas questões, o autor irá afirmar que “Não há como duvidar de que a língua é fator de unificação e criadora de uma consciência nacional.” (NARDI, 2002, P.12)

A partir dessa afirmação, podemos concluir que se a língua unifica uma nação e cria uma consciência nacional, ela certamente está relacionada com a identidade. Sendo assim, faz-se necessário refletir sobre a grande importância que Carvalho (2013) dá ao papel da língua em sua obra. Em relação a isso, é possível mencionar que o escritor divide seu livro em três partes com títulos que contêm a palavra “língua” e que o personagem principal de sua obra dedica anos de sua vida a estudar uma nova língua, sem conseguir utilizá-la para expressar-se. O personagem, aliás, falha até mesmo em comunicar-se utilizando sua própria língua.

Nessa perspectiva, é importante destacar que o livro inicia com uma reflexão acerca da incapacidade do estudante de chinês em exprimir o que está sentindo por meio da linguagem. A obra de Carvalho (2013) começa da seguinte maneira: “Tudo começa quando o estudante de chinês decide aprender chinês. E isso ocorre precisamente quando ele passa a achar que a própria língua não dá conta do que ele tem a dizer.” (p. 9). Logo, constatamos que a busca pelo entendimento do chinês é decorrente da necessidade de encontrar um meio de conseguir se expressar.

No entanto, o personagem, mesmo após seis anos de estudo, não consegue se comunicar utilizando o chinês, uma vez que ele acaba entendendo que apenas decorou a língua, mas não é capaz de utilizá-la para se comunicar com os outros, concluindo que: “Posso repetir tudo o que decorei, mas para falar com quem?” (CARVALHO, 2013, p.159). Os esforços em dominar o novo idioma são decorrentes da tentativa do




estudante de se aproximar da cultura chinesa e identificar-se com ela. Todavia, ele não consegue atingir seu objetivo. Ao longo da narrativa, o personagem chega a afirmar mais de uma vez que é chinês e que poderia provar, apesar de não se parecer com um chinês.

Ademais, admite que tinha a intenção de buscar um sentido para sua vida no país ao dizer que teve que gastar bastante dinheiro para buscar suas origens na China. Na verdade, o personagem quer negar seu pertencimento à cultura brasileira, pois afirma várias vezes que qualquer povo é superior ao brasileiro. Ao falar sobre sua origem chinesa, o personagem diz:

O Brasil é que é o país do atraso. Ninguém precisa estar à frente do seu tempo para estar errado no Brasil... Todo mundo nasce brasileiro até prova em contrário. Ninguém quer ser brasileiro. Mas tem que provar que não é brasileiro, com suor e sangue. E aqui não tem sangue. Todo mundo nasce brasileiro, inocente, sem memória, sem educação, sem peso, sem luta, sem sangue. País light, da miscigenação, sem racismo. Por isso que o senhor não reconheceu logo o meu sangue chinês. Mas chinês reconhece de longe. (CARVALHO, 2014, p.44-48)

Logo, podemos afirmar que a identidade sempre é constituída a partir da diferença. O estudante de chinês não se identifica com a cultura brasileira e não consegue se expressar utilizando a nossa língua. Então, ele tenta se aproximar da China e aprender um novo idioma, pois considera que os chineses são completamente diferentes dos brasileiros. Em relação a isso, Kathryn Woodward (2000) ao refletir sobre identidade afirma que essa é relacional e marcada pela oposição. Além disso, argumenta a favor de um reconhecimento da identidade, mas não acredita em unidade. Sobre isso, com base nos apontamentos da autora, pode-se dizer que há dois modos de definir a identidade: no primeiro, a definição é essencialista e é dito que existe um conjunto de características partilhadas por todos e que não se altera ao longo do tempo. Já na definição não-essencialista, a identidade focaliza a diferença, assim como as características comuns partilhadas.

Woodward (2000) irá dizer, ao longo de seu texto, que é por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos ser definidos por nossa posição sexual, social ou política,



sendo que a complexidade da vida moderna exige que assumamos diferentes identidades que podem entrar em conflito.


Levando em consideração as ideias de Woodward (2000) e entendendo que a identidade é construída por oposição, sendo que hoje precisamos assumir diferentes identidades, podemos dizer que o estudante de chinês está tentando se aproximar da cultura chinesa, por meio de uma oposição com a brasileira. Para ele, a essência do povo brasileiro está relacionada a uma nação sem memória e educação. As comparações feitas entre o Brasil e a China pelo estudante são muitas e não é apenas dessas culturas que o personagem fala, pois ele acredita ser detentor de conhecimento suficiente para discutir acerca dos costumes de qualquer povo e sabe que cada povo possui uma natureza diferenciada.

Ainda sobre as oposições entre Brasil e China, quando está sendo interrogado pelo delegado a respeito de seu possível envolvimento com a professora de chinês, que estava sendo acusada de tráfico, o personagem fica sabendo que o trânsito está terrível porque a população ajoelhou-se nas calçadas para rezar e fica indignado com a atitude das pessoas, comentando: “Cada povo com sua cara. Não adianta querer mudar, imitar chinês, inglês, americano. Cada um com a sua identidade. Não é assim?” (CARVALHO, 2013, p.80). Ao fazer esse comentário, o estudante mostra que tem conhecimento do processo de construção identitária. Sendo assim, podemos dizer que existe uma discussão da identidade na obra e que a língua e a cultura estão relacionadas com a identidade de uma nação.

Por fim, não é possível pensar em uma unificação das identidades porque a nossa sociedade é fragmentada e a pós-modernidade trouxe como consequência a perda de todas as certezas que antes existiam. Stuart Hall (2005) afirma que as velhas identidades, que por um longo período unificaram o mundo, estão em declínio e, por isso, temos que considerar a fragmentação do indivíduo moderno, pois não existe mais um sujeito uno. Sendo assim, o personagem da obra de Carvalho (2013) é fragmentado e não possui uma essência porque as certezas que existiam já não são mais válidas e as identidades de hoje não são mais estáveis.

Cultura de massa, excesso de informação e falta de experiência

Ao refletir sobre o processo de globalização e suas implicações nas formas e técnicas literárias, Leila Perrone-Moisés (1998) considera também as consequências da



cultura de massa na sociedade contemporânea. Não é apenas nas obras literárias e estéticas que a globalização acaba influenciando, mas também na cultura popular.


O sujeito contemporâneo tem acesso a tudo o que se passa no mundo, todas as informações e acontecimentos. No entanto, o excesso de informação disponível acaba não auxiliando tanto no processo de análise dos dados encontrados, mas na maioria das vezes contribuindo para repetição acrítica dessas informações. Sobre isso, Perrone-Moisés (1998) diz: “A globalização... tende não a unir, mas a unificar (a indiferenciar) os repertórios pelos meios de comunicação.” (p. 204).

Em relação a isso, entendemos a grande influência dos meios de comunicação para a cultura de massa e podemos dizer que a internet exerce um papel de grande destaque na enorme circulação de informações que ocorre na sociedade contemporânea. Além da internet, revistas e jornais têm um papel relevante também. É importante mencionar ainda que o acesso a esses meios de comunicação é facilitado, o que está relacionado à forma como as informações circulam rapidamente e atingem grande número de indivíduos. O pensamento lógico seria, então, de que se o acesso à informação é facilitado os indivíduos estão tendo maiores chances de formularem reflexões críticas acerca do que leem.

No entanto, o que está ocorrendo na verdade é uma reprodução do conhecimento, que é repassado de forma rápida, mas sem passar por um processo de análise e formação de opinião crítica. O que acaba acontecendo, dessa maneira, é que as notícias se transformam em uma repetição de valores e preconceitos já formados. Sobre isso, Perrone-Moisés (1998) afirma:

Não há sinais de que as novas tecnologias da comunicação estejam contribuindo para a troca de informações culturais consistentes e significativas; o que se vê é uma proliferação de dados superficiais relativos a todas as áreas e a todas as culturas, embalados em invólucros vendáveis e precízes na memória dos usuários. (p.204)

Dessa forma, podemos afirmar que a grande circulação de informações não assegura um pensamento crítico. O sujeito contemporâneo, na verdade, é um reproduzidor dos discursos que são difundidos em nossa sociedade, uma vez que os meios de comunicação não estão contribuindo para uma troca de conhecimento significativa.




Sendo assim, podemos afirmar que o personagem principal da obra de Carvalho (2013) se encaixa nessas noções, uma vez que o estudante de chinês acredita que tem informações e opinião própria, mas na verdade está simplesmente repetindo ideias sem interpretar ou checar as informações que espalha. Carvalho (2013) avisa isso ao leitor na orelha de seu livro, ao afirmar que:

Acontece que esse ‘estudante de chinês’, sujeito que chegou a trabalhar no mercado financeiro, parece encarar um típico (e problemático) personagem da nossa época: leitor de revista semanais, comentaristas de blogs (onde vitupera em caps lock contra as minorias), com um saber supostamente enciclopédico (graças à Wikipédia), e um éthos reacionário, encarna um tipo anti-intelectual que iria ganhar força em virtude do espaço relativamente livre da internet.

Essa definição de Carvalho (2013) mostra ao leitor o estudante de chinês e sua visão do mundo. O personagem, ao longo da obra, apresenta informações descontextualizadas, não consegue se posicionar de uma maneira crítica divergente do discurso popular e apresenta uma grande ligação com a tecnologia. Apesar disso, pensa estar se posicionando criticamente, mas na verdade está sendo subjugado a um discurso já existente. O acesso às informações não é restrito, mas a capacidade de dar sentido ao que ocorre no mundo é limitada, pois o sujeito contemporâneo acostumou-se a receber conceitos pré-definidos e a não tentar dar um novo sentido ao conhecimento.

Uma das razões para isso ocorrer pode ser a falta de experiência por parte dos indivíduos, no caso da obra de Carvalho (2013) a falta de experiência do estudante de chinês, que detém informações a respeito de tudo o que está ocorrendo no mundo, porém nada do que ele narra ocorreu com ele. Sobre essa ideia de que o excesso de informação pode anular a experiência e, como consequência disso, fazer com que os sujeitos se posicionem cada vez menos criticamente, ainda que expressando suas opiniões, podemos mencionar que Jorge Larrosa Bondía (2002) reflete acerca dessas questões e diferencia experiência de informação da seguinte maneira:

A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a constituir-nos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência. O sujeito da



informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação, o que mais o preocupa é não ter bastante informação; cada vez sabe mais, cada vez está melhor informado, porém, com essa obsessão pela informação e pelo saber (mas saber não no sentido de “sabedoria”, mas no sentido de “estar informado”), o que consegue é que nada lhe aconteça. (p. 21-22)


Dessa maneira, para Bondía (2002), as informações estão disponíveis, mas a possibilidade de experiência está cada vez mais infrequente, pois para o autor muitas coisas estão se passando, mas a experiência está cada vez mais rara. Uma razão para essa falta de experiência, para o autor, é o excesso de opinião, que são supostamente opiniões pessoais e críticas.

Essas considerações a respeito do exagero de informações e opiniões, além da falta de experiência, podem ser aplicadas na obra de Carvalho (2013), pois o estudante de chinês se considera “um homem informado” (p.42) e com “pensamento independente” (p.44). No entanto, o personagem na verdade é mais uma vítima do discurso que circula atualmente de que a internet dá liberdade de expressão aos sujeitos e que auxilia na construção de sentido para o mundo.

Ademais, o estudante de chinês se mostra incapaz de se posicionar criticamente e dar sentido às informações as quais têm acesso, limitando-se a reproduzir um discurso já estabelecido carregado de ideologias que circula na sociedade contemporânea. Podemos concluir, dessa maneira, que o personagem principal da obra de Carvalho (2013) acaba sendo um sujeito representativo da sociedade contemporânea por ser um indivíduo detentor de muitas informações, mas incapaz de se dar um sentido ao conhecimento que detém.

Conclusões

Procuramos evidenciar por meio das teorias e análises aqui apresentadas como *Reprodução* é uma obra que se caracteriza, também, por apresentar ao leitor um personagem que expressa de certa maneira os indivíduos da sociedade contemporânea. O personagem quer fugir do Brasil e da identidade brasileira porque não reconhece sua identidade, nem é capaz de fazer uso de sua língua materna para se expressar ou se identificar com a cultura brasileira. Nesse sentido, é possível dizer que o indivíduo contemporâneo não possui mais uma identidade unificada. O sujeito de nossa época não é mais uno e tem que assumir diferentes identidades, uma vez que a vida moderna passou a exigir isso, como declara Woodward (2000).



Além disso, é característica da sociedade atual o excesso de informações que têm grande circulação devido à facilidade de acesso e ao desenvolvimento de novos meios de comunicação que amplificam o alcance ao conhecimento. Nesse cenário, a internet tem um papel bastante importante porque faz com que todos saibam o que está ocorrendo no mundo e possibilita uma grande interação.

Ademais, a internet dá ao usuário a sensação de que pode se expressar criticamente e formular opiniões críticas. No entanto, isso na verdade não ocorre, pois o que vemos atualmente é uma reprodução desenfreada das informações que são bastante repassadas, mas muito vezes não são analisadas criticamente pelos sujeitos.

Nesse sentido, o estudante de chinês expressa a nossa realidade porque quer falar sobre tudo e emitir opiniões que julga serem originais. No entanto, o personagem acaba se contradizendo porque não analisa de maneira crítica as informações a que tem acesso. A falta de um pensamento crítico resulta, então, em uma anulação da experiência e em uma repetição de discursos e conceitos que circulam em nossa sociedade, que não têm uma origem definida. Podemos concluir, então, que o protagonista da narrativa é representativo de nossa época por deter inúmeras informações, mas não ser capaz de formular ideias originais ou de refletir a respeito das informações que recebe.


Referências bibliográficas

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Revista Brasileira de Educação, n.19: 2002.

Carvalho, Bernardo. *Reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Carvalho, José Ricardo. A construção da identidade de uma nação por meio da língua escrita e falada. Revista *Fórum Identidades*, Ano 2, Volume 4 – p. 83-90 – jul-dez 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. 10ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2005.



Nardi, Jean Baptiste. *Cultura, identidade e língua nacional no Brasil: uma utopia?* O artigo foi inicialmente publicado no nº 1 da revista Caderno de Estudos da FUNESA, Arapiraca/AL, 2002.

Perrone-Moisés, Leila. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 2ª reimpressão.

Woodward, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Org. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis-RJ, Editora Vozes, 2000.

FAVELA, PERIFERIA E SUBÚRBIO, TERRITÓRIOS DA DIFERENÇA.

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (UFRJ)¹


Resumo: O trabalho apresenta parte dos resultados de uma pesquisa de maior vulto que possui como principal foco a análise da construção da noção de diferença nos Estudos Culturais. Neste texto é realizada uma leitura teórica das categorias empregadas para a nomeação de territórios urbanos marginais – periferia, favela e subúrbio – a partir da noção de diferença, permitindo a identificação das diferenças destes territórios em relação ao centro e, igualmente, das muitas diferenças presentes nas próprias categorias. A adoção deste referencial teórico possibilita a elaboração de um plano de análise que se fixe na recusa de uma hierarquização enquanto modelo de leitura dos territórios da cidade e, principalmente, oferece à noção de diferença uma conceituação que a coloca enquanto recurso interdependente do conceito de identidade. No entanto, é necessário sempre recordarmos que enquanto construção discursiva, a diferença aponta para a ordem das essências, em uma dimensão irredutível e incontornável, mas tal essência é igualmente uma prática discursiva, uma construção que obedece a marcação de uma identidade.

Palavras-chave: Território; Identidade; Diferença

Conforme o título do trabalho evidencia, vou transitar por três conceitos: favela, periferia e subúrbio. Adentro esses conceitos a partir do uso da noção de diferença, que assume o lugar de um conceito estratégico para pensarmos a relação dinâmica que se produz entre estes e o centro. Claro que o gesto que realizo aqui é uma apropriação conceitual a partir do uso de referenciais teóricos ordenadores do pensamento geográfico, social e filosófico. Ao propor uma aproximação entre favela, periferia e subúrbio, estou subvertendo a rigidez de categoriais que possuem uma historicidade própria e, principalmente, apontam para uma forma específica de leitura, uso e apropriação do espaço, transformando em território. A aproximação que proponho tem como principal argumento e ponto central de unidade o fato destes conceitos se oporem a uma noção de centro. No entanto, se posso identificar ao menos um traço comum entre favela, periferia e subúrbio, é necessário afirmar que posso listar uma série de elementos de divergência entre estes. Em busca de uma possível categoria que possa delimitar o traço comum a estes conceitos, proponho o uso da categoria territórios marginais para evidenciar o elemento de unidade entre favela, periferia e subúrbio.

A motivação para tal exercício crítico surge em decorrência da leitura crítica de uma série de produtos discursivos contemporâneos, principalmente obras literárias e


¹Doutor em Letras pela PUC-Rio e Professor Adjunto da Faculdade de Letras da UFRJ Contato: paulotonani@gmail.com.



poético-musiciais, assinadas por sujeitos oriundos destes territórios marginais. Há um visível empenho em construir uma representação de traços e marcas do cotidiano de favelas, periferias e subúrbios que assumem o lugar de produção de uma identidade baseada na diferença. Estou me referindo de modo mais específico aos autores que se reúnem sob a égide de Literatura Marginal, que promovem a construção de uma espécie de movimento literário de base comunitária, e o movimento Hip-Hop, que oferece um novo modelo de representação da situação social dos sujeitos da margem, principalmente ao acionarem uma leitura centrada na questão racial.

Desejo trilhar um percurso de leitura da Literatura Marginal que identifique nesta a criação de um discurso minoritário centrado na estruturação de ações que visam o estabelecimento de uma nova representação dos setores marginais. Nesta perspectiva, os autores marginais, empenhados em produzir um discurso próprio, estão determinados em consolidar uma proposta discursiva específica sobre a margem. É possível constatar o desejo destes autores em afirmar a diferença de territórios marginais periferia não apenas frente a outros setores da sociedade através do texto literário, mas, igualmente, a partir de um complexo empreendimento cultural que utiliza linguagem, música, arte, vestimentas, etc. À literatura são acrescentadas outras manifestações culturais e sociais que também objetivam a criação de uma imagem própria para a periferia baseada, principalmente, na diferença. Ou seja, o movimento/grife 1 da Sul, criado por Ferréz; a realização da Semana de Arte Moderna da Periferia, organizada por Sérgio Vaz e outros poetas da Cooperativa Cultural da Periferia, a Cooperifa; e a criação da Edições Toró, idealizada por Allan Santos da Rosa, são alguns dos muitos exemplos de articulação destes autores marginais no desejo de constituição de espaços próprios voltados exclusivamente para a reflexão sobre os setores marginalizados. Tais elementos ressoam como um mecanismo de intervenção social que almeja a criação de uma identidade própria em oposição aos grupos sociais pertencentes ao centro. A leitura produzida por Homi K. Bhabha, em *O local da cultura*, oferece novas luzes a esta questão:

Cada vez mais, o tema da diferença social emerge em momentos de crise social, e as questões de identidade que ele traz à tona são agonísticas; a identidade é reivindicada a partir de uma posição de marginalidade ou em uma tentativa de ganhar o centro: em ambos os sentidos, ex-cêntrica. (Idem, p. 247.)




No caso específico da Literatura Marginal, e das diferentes ações desencadeadas pelos autores pertencentes a este movimento, percebemos a reivindicação de uma cultura própria e cerceada aos territórios marginais. A noção que orienta tal perspectiva cultural se baseia em uma ideia de cultura essencialista e definidora dos sujeitos residentes em favelas e bairros periféricos, como destaca Érica Peçanha, em *Vozes marginais na literatura*: “A ideia essencialista de uma cultura da periferia, defendida pelos escritores estudados, e exclusiva dos moradores das periferias, pressupõe um mundo à parte” (Peçanha, 2009, p. 56).

Tal concepção de cultura, mesmo que equivocada e ultrapassada, recebe uma conotação política agonística ao propor uma hierarquização entre culturas, almejando o estabelecimento de uma rígida separação entre a cultura marginal – leia-se também “de rua” – e a cultura do centro – leia-se também “burguesa”. Os signos criados para conformar essa identidade cultural periférica agonística intencionam realçar a diferença social destes setores marginalizados. Favela, periferia e subúrbio surgem como territórios exteriores à urbe, não dialógicos e antagônicos ao centro. Tal rigidez do discurso busca fundamentar um movimento de oposição à configuração social estabelecida por meio de reunião de posturas e falas que buscam romper com a conciliação. Sob este prisma, torna-se rentável a utilização da leitura realizada por Wander Melo Miranda, no ensaio *Nações literárias*, acerca da emergência de contranarrativas marginais ou de minorias, como no caso da Literatura Marginal, no espaço discursivo totalizador da nação:

A diferença cultural intervém para transformar o cenário da articulação, reorientando o conhecimento através da perspectiva significativa do “outro” que resiste à totalização. Isso porque o ato de identificação não é nunca puro ou holístico, como esclarece Bhabha, mas sempre constituído por um processo de substituição, deslocamento e projeção. Daí a importância delegada às contranarrativas marginais ou de minorias, na medida em que, ao evocarem a margem ambivalente do espaço-nação, intervêm nas justificativas de progresso, homogeneidade e organização cultural próprias à modernidade. Modernidade esta que racionaliza as tendências autoritárias e normativas no interior das culturas, em nome do interesse nacional e das prerrogativas étnicas. (Miranda, 2010, p. 21.)

A abertura discursiva proporcionada pela *performance* marginal interrompe a linearidade totalizadora da nação. Busca-se uma nova forma de representação do povo, não mais uma fala autorizada e concedida, mas sim baseada em uma proposta minoritária



e oriunda da própria margem, provocando um interstício na fala pedagógica e unificadora do discurso nacional.


Identificado o movimento e desejo de afirmação de uma identidade a partir da afirmação da diferença dos territórios marginais frente ao centro, torna-se necessário explorar com mais atenção a movimento interdependente dos conceitos identidade e diferença. O primeiro passo neste percurso seria visitar o pensamento de Jacques Derrida e, principalmente, o neografismo *différance*. No entanto, é importante explicitar que ao propor como passo inicial a referência a Derrida, não se está colocando em detrimento o conceito de diferença cunhado por Gilles Deleuze. Há um componente não-dialético que orienta tanto o conceito deleuziano quanto o instrumento derridiano.

Différance: a discreta intervenção gráfica para a construção do termo, perpetrada pela simples troca da letra *e* pelo *a*, ressoa como uma espécie de marca muda, que pode ser lida, escrita, mas não se ouve. Importante observar que *différance* não é apenas uma palavra ou um conceito, trata-se de um instrumento filosófico que ataca de modo frontal um dos principais sintomas da tradição filosófica ocidental: o fonocentrismo. A apresentação elaborada por Derrida nos permite observar a questão de forma mais objetiva:

Sem dúvida este silêncio piramidal da diferença gráfica entre o *e* e o *a* só pode funcionar no interior do sistema de escrita fonética e no interior de uma língua ou de uma gramática historicamente associada à escrita fonética bem como a toda a cultura de que é inseparável. (Derrida, 1991, p. 35-6)


A homofonia produzida pela substituição do elemento *e* de *différence* pelo *a*, constituindo o neologismo *différance*, produz um instrumento de diferenciação duplo, ataca a centralidade da fonética e propõe uma nova ênfase à escrita. A silenciosa subversão do termo diferença em francês – conceito tão caro aos chamados *filósofos da diferença*, como Nietzsche e Heidegger – produz uma diferença que resulta em uma nova expressão, ou instrumento, que se fixa no jogo entre as formas gráfica e sonora. A deformação perpetrada pela substituição de uma única vogal, que promove uma alteração visual, mas não fonética, objetiva demarcar a diferença entre escrita e fala.

A criação do neografismo pode ser tomado como um “emblema da desconstrução” e foi fonte segura para as mais variadas apropriações, gerando um considerável debate acerca de seu uso e, principalmente, acerca da essência de seu real significado na



perspectiva adotada por Derrida. No entanto, seguindo o próprio escopo construído por Derrida e visitado por Silviano Santiago em *Glossário de Derrida*, é possível observar que *différance* “não é um conceito, nem uma palavra, mas sim uma espécie de foco de cruzamento histórico e sistemático reunindo em feixe diferentes linhas de significado ou de forças, podendo sempre aliciar outras, constituindo uma rede cuja tessitura será impossível interromper ou nela traçar uma margem” (Santiago, 1976, p. 27-8), conforme examinou Silviano Santiago, em *Glossário de Derrida*, evidenciando o caráter não-dialético em sua leitura. Em outras palavras, o termo construído por Derrida apresenta em sua própria estrutura, elaborada na busca pela impossibilidade de semelhança entre o fonético e o gráfico, o desejo de um movimento que produza uma transformação/deformação original, “de uma presença ausente que só está em vestígio e que revela que todo o texto é uma estrutura de referências infinitas, uma *mise en scène* em que [nas palavras de Derrida] ‘há apenas, por toda parte, diferenças e vestígios de vestígios’” (Pierucci, Op. cit, p. 146). Para além da própria composição do termo e sua consequente deformação e diferença entre a palavra escrita e a inaudível, Derrida apresenta a noção de diferença em oposição ao constante modelo interpretativo que a pensava como resultante e derivada de uma presença prévia. A diferença só poderia emergir por meio de uma alteridade/outridade, seja em um campo de exame concreto ou abstrato, entre coisas, entes ou conceitos. Em Derrida, localizamos um traço que performatiza e estabelece de modo fixo um espaço de incoerência incontornável, uma ambivalência, entre o caráter diferencial da linguagem e a sua unidade central, o signo. Antônio Flavio Pierucci define de forma objetiva o resultado do gesto perpetrado pela diferenciação entre linguagem e signo a partir da substituição de uma vogal: “Podemos dizer, então, que o *a* de *différance* funciona como um ato de diferenciação que produz diferenças. Uma diferença que faz diferença(s).” (Idem, Ibidem).

Visitar o conceito de diferença, seja na perspectiva trilhada por Derrida ou trabalhada por Deleuze, é visitar um modelo interpretativo que não se fixa na conformação da leitura dialógica e dialética. A diferença, nesta perspectiva, passa a ser lida e compreendida enquanto valor intrínseco e autônomo. Além disso, torna-se necessário opor a noção de diferença ao conceito de desigualdade e, principalmente, redefinir a ideia de igualdade. A partir das contribuições de José D’Assunção Barros, em *Igualdade de diferença: construções históricas e imaginárias em torno da desigualdade*




humana, torna-se possível examinar com especial atenção as estruturas políticas que fundamentam os discursos da diferença, opondo tal noção ao conceito de desigualdade. Seguindo os passos do autor, podemos afirmar que “quando se considera o par ‘igualdade x diferença’ (ou ‘igual’ x ‘diferente’), tem-se em vista algo da ordem das essências: uma coisa ou é igual à outra, pelo menos em um determinado aspecto, ou então dela se difere” (Barros, 2016, p. 9). Aqui a ideia de essência é também uma construção, uma determinada invenção, que dependendo do ponto de vista, no ato de cotejo com o outro, aponta para uma igualdade ou para a diferença. Mas, se a oposição entre igualdade e diferença é regida sob a noção de essência, por seu turno,

o contraste entre *igualdade* e *desigualdade* refere-se quase sempre não a um aspecto “essencial”, mas sim a uma “circunstância” associada a uma forma de tratamento, mesmo que esta circunstância se eternize no interior de determinados sistemas políticos ou situais sociais específicas. (Idem, p. 10. Grifos do autor)

Dessa forma, podemos acionar a noção de desigualdade para nomear as condições de habitação ou a oferta de infraestrutura urbana em bairros de periferia em comparação ao centro, mas acionamos o conceito de diferença para construirmos uma abordagem das produções culturais e discursivas oriundas destes mesmos territórios marginais. A desigualdade surge como nomeação de toda e qualquer circunstância em que o princípio de “igualdade” possa ser acionado como resultado de um processo reivindicatório. O mesmo princípio não pode ser aplicado à ideia de diferença, afinal o desejo de “igualdade” acaba por silenciar e apagar os elementos discursivos que são acionados para a construção de uma identidade que se estabelece pela diferença. Contudo, é necessário sempre recordar que “tanto as desigualdades como as diferenças são históricas, sociais, culturais, mesmo quando, no caso das diferenças, revestem-se de certa aparência natural no seu núcleo de formação.” (IDEM: p. 73-4).

Para construir o discurso da diferença a contrapelo do princípio homogeneizador da igualdade, se faz necessário reestruturar um novo campo semântico e uma nova compreensão do que nomeamos como sujeito, tornando o debate uma arena política de intervenção, de produção de novas subjetividades e de ressignificação de conceitos. A emergência dos discursos da diferença passa, nesta perspectiva, a ser o principal elemento de constituição de uma política de identidade agonística e emancipatória. A insistência no uso do conceito de diferença não significa apenas a adoção de um conceito mais



contemporâneo e afeito às modas dos discursos disciplinares. A diferença, principalmente enquanto categoria política, deve ser construída de forma discursiva com o claro intuito de demarcar as contingências destes sujeitos da diferença. É necessário retomar a leitura de José D'Assunção Barros, no já citado *Igualdade e diferença: construções históricas e imaginárias em torno da desigualdade humana*, para compreendermos que, ainda que aponte para uma ordem das essências, a diferença será sempre uma construção discursiva e uma produção social.

Representação e diferença devem ser lidos como os conceitos basilares da chamada política de identidade, pauta que se faz presente na agenda política do cenário pós-moderno. O volume *Identidade e diferença, a perspectiva dos Estudos Culturais*, organizado por Tomaz Tadeu da Silva, expõe de modo claro as questões teóricas que norteiam o campo contemporâneo que se ocupa da questão das identidades culturais. No espaço circunscrito da reflexão que proponho realizar neste ensaio, interessa-me a forma como Tomaz Tadeu da Silva, no artigo “A produção social da identidade e da diferença”, experimenta a adoção do conceito de diferença enquanto reflexo direto da política de identidade. Amparado em uma abordagem da sociolinguística, o autor aciona as contribuições de Ferdinand de Saussure para examinar as clivagens existentes no duplo: identidade e diferença. Nesta perspectiva, além de serem elementos congêneres e interdependentes – afinal o processo de construção identitária demarca como princípio a instauração de uma diferenciação – a produção da identidade e da diferença obedece a uma criação linguística. Tal premissa é fruto da inspiração pós-estruturalista que guia o olhar do autor e permite observar a dinâmica cultural contemporânea em uma perspectiva crítica, concebendo os dois conceitos enquanto construções discursivas fixadas em um plano sociocultural de base histórica.

No entanto, mesmo que a noção essencialista da identidade seja colocada em xeque, é necessário termos a compreensão de que os discursos sobre a diferença – seja ela de ordem cultural, de gênero, de raça, de sexualidade, ou quaisquer outras formas de se diferenciar a partir do estabelecimento de uma identidade – apontam para um regime segundo o qual uma essência que não pode ser rasurada, apagada ou normatizada. Nesta chave, as diferenças são produzidas a partir de aparatos identitários enquanto essências, concebidos enquanto dados da natureza. Tal premissa não apaga a percepção da diferença enquanto ato discursivo, mas transfere o debate para uma nova arena, agora política.

Nesta perspectiva, é rentável visitar a conhecida máxima criada pelo sociólogo português Boaventura de Souza Santos quando examina a relação entre igualdade e diferença:

Temos o direito a ser iguais quando a nossa diferença nos inferioriza; e temos o direito a ser diferentes quando a nossa igualdade nos descaracteriza. Daí a necessidade de uma igualdade que reconheça as diferenças e de uma diferença que não produza, alimente ou reproduza as desigualdades. (Santos, 2003. p. 56).

A passagem possui o contorno de um aforismo, tamanha a precisão ao evidenciar o intrincado percurso ao lidarmos com os conceitos de igualdade e diferença, demarcando a impossibilidade de um consenso como resultado. É necessário agora fazer uma pausa e recordarmos que os discursos da diferença analisados até aqui foram formulados a partir da construção de uma marca essencialista que se confronta com outras diferenças. Nesta perspectiva, conforme observado a partir da contribuição da teoria da linguagem em Saussure, a construção desses discursos necessita da pré-existência de outros discursos para demarcar sua identidade e, por conseguinte, sua diferença.

Na economia deste trabalho, objetivou-se trilhar as muitas nuances do conceito de diferença. A noção de diferença ocupa hoje um espaço ímpar dentro da teoria crítica contemporânea, pautando não apenas as muitas reflexões teóricas que a ideia oferece, mas, principalmente, influenciando o campo político por meio da produção de novas subjetividades que se fixam na recusa da homogeneidade para instaurar o princípio da diferença.

Referências bibliográficas

- BARROS, José D'Assunção. *Igualdade e diferença: construções históricas e imaginárias em torno da desigualdade humana*. Petropolis: Editora Vozes, 2016.
- BHABHA, Homi, *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e Antonio M. Maragalhães. Campinas: Papyrus, 1991.
- EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- FERRÉZ. *Amanhecer esmeralda*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- _____. *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.
- _____. *Cronista de um tempo ruim*. São Paulo: Editora Literatura Marginal/Selo Povo, 2009.
- _____. *Deus foi almoçar*. São Paulo: Editora Planeta, 2012.

_____. (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GIROUX, Henry A. *Atos impuros. A prática política dos estudos culturais*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença; a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana L. Lima e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*. Notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. São Paulo: É realizações, 2015. 3ª Edição.

OLINTO, Heidrun Krieger. Letras na página/palavras no mundo. Novos acentos sobre estudo da literatura. *Palavra* n. 1. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Letras, 1993.

PIERUCCI, Antônio Flavio. *Ciladas da diferença*. São Paulo: Editora 34, 1999.

PONTES Jr., Geraldo Ramos. Os estudos culturais e a crítica literária no Brasil. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n 44, p. 17-36, jul./dez., 2014.

QUEIROZ, Vera. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Rio de Janeiro: EdUFF, 1997.

RAMOS, Aura Helena. *O lugar da diferença no currículo de educação em direitos humanos*. Rio de Janeiro: Quartet/FAPERJ, 2011.

ROSA, Allan Santos da. Chão. In: FERRÉZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Da Cabula*. São Paulo: Global Editora, 2007. (Coleção Literatura Periférica).

_____. Perola. In: FERRÉZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Vão*. São Paulo: Edições Toró, 2005.

_____. *Zagaia*. São Paulo: DCL, 2007.

_____ e GUMA. *Morada*. São Paulo: Edições Toró, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*; trabalho realizado no Departamento de Letras da PUC/RJ. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Reconhecer para libertar. Os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Coleção Reinventar a emancipação social para novos manifestos - Volume 3.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.) *Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petropolis: Editora Vozes, 2014, 15ª Edição.

VAZ, Sérgio. *Colecionador de pedras*. 2ª edição. São Paulo: Global, 2007. (Coleção Literatura Periférica).

_____. *Cooperifa – antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. (Coleção Tramas Urbanas).

OS GUARDADORES

PESSOA REVISITADO E A RETERRITORIALIZAÇÃO DO ORIENTE

Pedro de Freitas Damasceno da Rocha (UFJF)¹

Resumo: A dissolução identitária como forma de enfrentar as adversidades impostas por uma sociedade autoritária é o foco de trabalho deste artigo desenvolvido a partir do romance *The Tobacco Keeper*, que narra a história de um famoso violinista e um escritor fantasma contratado para desvendar sua história. Entre os pertences do músico, um livro de poesia do poeta português Fernando Pessoa. A cidade é Bagdá, e o violinista um judeu iraquiano que devido a tensões políticas forja identidades para poder viver em sua terra-natal.


Palavras-chave: Oriente Médio; Fernando Pessoa; História; Literatura do Século XXI.

Este trabalho é um recorte de minha pesquisa referente ao primeiro semestre do curso de doutorado. O romance trabalhado foi escolhido a partir de uma pesquisa que buscava autores com a maior parte de sua obra produzida e publicada no século XXI. Outra característica do trabalho e das obras literárias pesquisadas para compor o *corpus* desta pesquisa é que houvesse um tom de internacionalização nas discussões levantadas.

Sobre a busca de um autor com sua produção literária concentrada no século XXI, me interessa a ideia, mesmo que não real, de que dessa forma talvez pudesse olhar para o século XX como um todo, com início e fim definidos para poder elaborar uma compreensão de seus eventos e suas consequências, que reverberam em nosso século e nossa contemporaneidade de forma direta e incisiva. Igualmente, me interessa estudar quais desses acontecimentos precisam ser revisitados para quem sabe, enfim, conseguirmos processar a relevância deste período de marcos históricos cruciais para a humanidade.

Sobre a tendência à internacionalização almejada, tanto em minha abordagem, quanto no *corpus* literário pesquisado e elegido, justifico este propósito por acreditar que por mais díspares que sejam as culturas, sociedades e grupos que compõe o mundo contemporâneo, formamos uma só humanidade, em que as ações de uma pequena comunidade podem ser afetadas por ações tomadas em outro canto do globo mesmo que a totalidades dessas medidas não tenham sido avaliadas em sua total capacidade de desdobramentos e reverberações.

¹ Graduado pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (FALE UFJF), Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação: Estudos Literários da FALE UFJF, e discente do curso de doutorado neste mesmo programa com o foco de pesquisa na área de Estudos Culturais (pedrofreitasdr@gmail.com).




Há uma estreita relação no romance estudado entre ficção – que trata da personagem principal, seu núcleo familiar e de amigos, assim como do escritor fantasma – e a história do século XX. Os acontecimentos deste período se pontuam enfaticamente na vida das personagens e influenciam diretamente no curso de suas ações. É importante ressaltar esta afinidade, pois lança mão desta conexão para desenvolver raciocínios que possam ajudar não apenas a compreender os fatos narrados, como também obter eventualmente alguma perspectiva sobre a história em si ao revolvermos a esta história a contrapelo (BENJAMIN, 1994, p.225) em busca de novos significados.

Os guardadores

The Tobacco Keeper (*O guardador de tabaco* – tradução livre) é o romance que tomo como *corpus* literário principal desta pesquisa. Do escritor iraquiano Ali Bader, produzido em 2008, o livro narra a história de um violinista de Bagdá que compara sua vida aos heterônimos de Fernando Pessoa. O próprio título do romance *O guardador de tabaco* é um jogo de palavras com duas obras dos heterônimos, *O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro e *Tabacaria*, de Álvaro de Campos. A voz narrativa do romance em questão é a de um escritor fantasma, contratado por um jornal internacional para escrever sobre este violinista após a notícia de seu falecimento. O escritor fantasma não é nomeado, além do apelido de Negro que recebe de uma jornalista europeia para quem trabalha como intérprete.

Aprendemos a trajetória do violinista na medida em que o escritor fantasma percorre seus passos, visita os lugares em que o músico viveu, e entrevista pessoas que tiveram algum contato com ele. Nascido em Bagdá em 1926, Yousef Sami Saleh era judeu de classe média, cuja família habitava uma das regiões mais antigas da cidade que abrigava muitas famílias judias desde o início do século XIX (BADER, 2011, p. 09). Em 1941 Yousef viaja para Moscou com o objetivo de aperfeiçoar sua técnica no violino, e de volta ao Iraque sofre com as consequências da Segunda Guerra mundial, uma vez que o governo de seu país estava alinhado com as forças nazistas, o que tornou as comunidades judias alvos de violências de todas as espécies (BADER, 2011, p.10).


Após a guerra a situação não melhorou, pois a criação de Israel em 1948 ateou fogo no barril de pólvora do Oriente Médio. Alguns países árabes nomearam este ato de criação do novo estado como “catástrofe” e ali teve início uma nova etapa de conflitos que se estenderiam pelas próximas décadas (BADER, 2011, p.11). A situação para os



judeus, representativamente para Yousef, ficou ainda mais difícil, e contra a sua vontade de deixar Bagdá ele emigra para o novo país em 1950. Infeliz e inadaptado à vida em Tel Aviv, no ano seguinte Yousef aproveita a oportunidade de ir a Moscou para realizar um concerto para tomar a decisão que mudaria sua vida drasticamente. De Moscou ele foge para Praga, forja uma nova identidade e inicia uma nova vida em Teerã (BADER, 2011, p.12).

O músico agora se chamava Haidar Salman, e era um muçumano xiita, também iraquiano. Em 1958 ele volta para Bagdá e se torna reconhecido por sua expertise no violino realizando diversos concertos e recebendo prêmios em Paris, Bruxelas, Moscou, Praga, e Nova Iorque, onde em 1967 interrompe sua participação na Orquestra Sinfônica da cidade em protesto à Guerra dos Seis Dias, deflagrada por Israel (BADER, 2011, p.13-14). Haidar retorna ao Iraque e se entrega à vida cultural de Bagdá, como professor, solista e compositor. Em 1979 novo choque, a Revolução iraniana exalta os ânimos da região, e em 1980 tem início a guerra Irã-Iraque. No Iraque, muitos que tinham laços com o país vizinho, como era o caso de Haidar, são mortos ou deportados. Exilado na capital iraniana, em 1981 Haidar viaja para Damasco e forja nova identidade. Em 1982 ele entra novamente em Bagdá como Kamal Madhat, iraquiano nascido de uma família de mercadores de Mosul, e agora um muçulmano sunita (BADER, 2011, p.15).

Kamal, assim como foram Yousef e Haidar, procura não se envolver diretamente na vida política do país, apesar de crítico do sistema e dos rumos que tomavam a vida de seus conterrâneos. O músico entrou para a Orquestra Sinfônica do Iraque e em 1983 foi convidado a realizar uma apresentação particular para Saddam Hussein, ocasião em que tocou uma fantasia de Bach. Ao fim da guerra entre os países vizinhos, pouco depois teve início a segunda Guerra do Golfo, liderada pelos Estados Unidos contra o Iraque, em 1991 (BADER, 2011, p.16). Deste ano em diante Kamal viveu sobre o embargo imposto a seu país e foi testemunha da pobreza, doenças e declínio da vida cultural que assolaram o Iraque. Ele se retirou do convívio social, mas continuou a compor. Em 2003 teve início a terceira Guerra do Golfo, liderada novamente pelos Estados Unidos para retirar Saddam Hussein do poder. Em 2006 Kamal foi misteriosamente sequestrado e morto (BADER, 2011, p.17).



Na última residência do músico, na casa onde Kamal fora sequestrado, o escritor fantasma inicia suas pesquisas. Lá ele encontra um livro de poesias em língua inglês no criado-mudo. Na pequena coletânea há uma grande quantidade de notas feitas a lápis. Neste momento o paralelo com Fernando Pessoa é explicitado. Negro nos conta que as poesias do livro eram dos heterônimos do poeta português, especificamente Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, e os escritos nas páginas do livro foram feitos pelo próprio músico em que ele relacionava sua vida e trajetória com as dos heterônimos (BADER, 2011, p.06).

Temos assim o estabelecimento de uma série de paralelos, explícitos e implícitos que serão apontados e trabalhados a seguir, de extrema relevância para a compreensão do romance e da história que o tangencia, e também para trabalhar a proposta apresentada acima que independente da diferença entre as culturas que compõe e compuseram este mundo, sermos todos constituintes de uma única humanidade.

Pessoa revisitado e a reterritorialização do oriente

No poema *Lisbon Revisited* de 1923, Pessoa, pela voz de Álvaro de Campos nos diz:


Não: não quero nada
Já disse que não quero nada.

Não me venham com conclusões!
A única conclusão é morrer.

Não me tragam estéticas!
Não me falem em moral!
Tirem-me daqui a metafísica!
Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas
(PESSOA, 1958b, p.245)

A sequência de negações de Pessoa neste poema é sintomática do desconcerto do mundo após a Primeira Guerra Mundial, uma catástrofe de proporções até então não vistas “que assinalou o colapso da civilização (ocidental) do século XIX” (HOBSBAWM, 1995, p.16). Mas também essas negações não são absolutas e as vejo como parte de um projeto de Pessoa que ele mesmo cita em algumas cartas e textos, E comentários que compõe sua fortuna crítica.

Para Georg Lind, autor de *Teoria poética de Fernando Pessoa*, a origem dos heterônimos de Pessoa “derivou, sobretudo do propósito de querer concretizar certas




posições literárias, cuja necessidade parecera ao poeta num determinado momento histórico europeu” (LIND, 1970, p. 97). Não nego esta perspectiva em qualquer hipótese, mas para mim o projeto pessoano extrapola as fronteiras literárias. Jorge de Sena, no prefácio de *Páginas de doutrina estética*, de Fernando Pessoa, comenta que para o poeta “estética, ética e política não são separáveis” (PESSOA, 1946, p.11) o que não deslegitima pensar a obra de Pessoa para além do âmbito literário, e extrair de seus poemas uma postura ética e política, ou seja, social, que expandiremos posteriormente.

Lind, em outra passagem de seu livro, diz que pouco importa serem os heterônimos pessoanos apenas personagens fictícios, pois o que é mesmo relevante é o fato de Pessoa tentar reclamar e explicar suas obras com determinada situação histórico cultural (LIND, 1970, p.112). Esta perspectiva é comprovada pelo próprio Fernando Pessoa, em carta a Cortes-Rodrigues, em que afirma que sua perspectiva social no fazer artístico é “uma consequência de encarar a sério a arte e a vida” (PESSOA, 1946, p.26). Logo em seguida, na mesma carta, Pessoa, reiterando seu compromisso estético, ético e político de sua obra, diz que “é sério tudo o que escrevi sob os nomes Caeiro, Reis, Álvaro de Campos. Em qualquer um destes pus um profundo conceito da vida, (...) em todos gravemente atento à importância misteriosa de existir” (PESSOA, 1946, p.27).

Para justificar minha análise social sem fugir da literatura, lanço mão do que diz Adorno em *Palestra sobre lírica e sociedade*, que somente através da devida apreciação da obra e arte, que leva em consideração o contexto social em que foi produzida, podemos obter uma mais completa compreensão do objeto observado, de forma que a “referência social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (ADORNO, 2003, p.66). A partir daí faço um paralelo entre Pessoa e o violinista do romance que é representativo do paralelo, ou oposição, entre ocidente e oriente. E dentro da perspectiva de reterritorialização do oriente, intenciono realizar uma atualização de como o Oriente Médio fez parte de todo o processo vivido pelo ocidente ao longo do século XX, fruto de raízes longínquas e afins, e de uma longa relação, como diz Edward Said,


“O oriente não está apenas adjacente à Europa; ele é também onde estão localizadas as maiores e mais ricas e mais antigas colônias europeias, a fonte das suas civilizações e línguas, seu concorrente cultural e uma das suas mais profundas recorrentes imagens do Outro.” (SAID, 1990, p.13)



Em um breve relato histórico destas afinidades e caminhos cruzados, o primeiro fato que creio merecer atenção é o que se entende por período Moderno na Europa, comumente determinado de 1453 com a Conquista de Constantinopla pelos Otomanos, até 1789 com Revolução francesa. Vale ressaltar dois eventos que se encontram fora desta marcação temporal da modernidade: o primeiro e anterior é o estabelecimento de Portugal como o primeiro estado moderno europeu em 1415 com a Conquista de Ceuta; o segundo e posterior é a chamada Campanha do Egito, de 1798, em que a comitiva de Napoleão chega ao Egito.

Outro fato relevante do período moderno acontece em 1637 com a publicação da obra *Discurso do método*, de René Descartes. Antes de proclamar o *cogito*, o filósofo discorre sobre a diferença de composição das coisas e afirma que “não há tanta perfeição nas obras compostas de várias partes e feitas pela mão de diversos mestres como naquelas em que um só trabalhou” (DESCARTES, 2008, p. 21). Como exemplo ele cita que as grandes e antigas cidades que evoluíram a partir de vilas são desordenadas, desiguais, fruto “mais da fortuna” (DESCARTES, 2008, p. 21) que da razão. Porém, com o propósito de atualizar a perspectiva descartiana, me amparo em Françoise Choay, que no livro *O urbanismo*, diz que urbanismo significa “ciência e teoria da localização humana” (CHOAY, 2010, p. 2) e sofre tanta influência do acaso quando do engenho humano, sendo que do “ponto de vista estrutural, nas velhas cidades da Europa, a transformação [e] emergência de novas funções urbanas, contribuem para (...) uma nova ordem [ser] criada, segundo o processo tradicional da adaptação da cidade à sociedade que habita nela” (CHOAY, 2010, p. 2).

Assim que se Descartes supõe uma fictícia unidade como modelo ideal de perfeição da existência para afirmar que a partir desta unidade pensamos e percebemos o que está a nossa volta, e assim poderíamos ter certeza do indivíduo que somos, rechaçamos esta proposta por compreender que, do mesmo modo que a cidade condenada pelo filósofo, somos fruto de uma confluência de elementos e propósitos. Como diz Renato Cordeiro Gomes na obra *Todas as cidades, a cidade*, o sujeito fragmentado na cidade moderna “perde sua identidade, não é mais um sujeito pleno. A metrópole não é mais o espelho que poderia confirmar a identidade de corpo inteiro” (GOMES, 1994, p.69), e, além disso, somos muito mais definidos pela distinção que



conseguimos estabelecer entre o que imaginamos ver em nós mesmos e o que conseguimos captar de nosso lugar na existência, uma vez que concordamos com Walter Benjamin em *A doutrina das semelhanças* de que as “semelhanças percebidas conscientemente (...) são como a ponta do *iceberg*” (BENJAMIN, 1994, p. 109).

Desta vez, pela voz de Alberto Caeiro, o mestre dos heterônimos, nos fala:


Seja o que for que esteja no centro do Mundo,
Vejo-o sem querer em um espaço qualquer exterior,
Vejo-o com uma visão qualquer fora e alheio a mim.

Ser real quer dizer não estar dentro de mim.
Da minha pessoa de dentro não tenho noção de realidade.
Sei que o Mundo existe, mas não sei se existo.

Se a alma é mais real
Que o mundo exterior, como tu, filósofo, dizes,
Para que é que o mundo exterior me foi dado como tipo da realidade?
(PESSOA, 1958a, p.91-92)


Em uma tentativa constante de estabelecer um paralelo das leituras da obra de Pessoa com o que a leitura do romance e as obras teóricas que vejo relevante trazer para ajudar a compreender este todo, seja deste trabalho literário-social, seja da parcela da humanidade que considero nestas amostras textuais, compreendo neste poema de Caeiro um questionamento daquele mundo que Descartes erigiu para si e a modernidade, uma vez que o centro do mundo seria para o filósofo uma suposta unidade com centro em uma subjetividade real e palpável, para o poeta, o centro do mundo está em todas as coisas e é simultaneamente alheio a ele mesmo: “Sei que o Mundo existe, mas não sei se existo” diz Caeiro, e logo se o mundo que nos cerca é questionado, vejo questionado o próprio lugar do poeta, ou mesmo da nossa humanidade, e assim, ao tomar a poesia sob uma perspectiva ética e política de questionamento de valores, a perspectiva estética surge como alternativa à existência privada, negada e reprimida do(s) eu(s) – que no *corpus* analisado é tanto representado pelos heterônimos do poeta português quanto pelas *personas* assumidas pelo violinista iraquiano.

As personagens se aproximam dos heterônimos inicialmente pela pluralidade das identidades. No entanto, o músico percorre caminhos, que por mais que indicados pelos poetas, permanecem não desbravados. O modernista desafia a razão ao se reinventar em distintas personalidades, mas estas se materializam em alteridades absolutas, não se




concretizando assim o rompimento completo com a lógica cartesiana, visto que não só o *eu* – Pessoa – permanece bem definido, como os objetos – os heterônimos – findam definidos e delimitados com o amparo da própria razão questionada. Já o músico, compositor contrapontístico, compõe em si próprio sinfonia esquizofrênica, fazendo de um só corpo, instrumento polifônico. Neste processo, as alteridades se complementam na constituição de um único indivíduo, mas múltiplo em perspectivas. Esta atitude representa passo além da concepção cartesiana de identidade, subvertendo, ou implodindo, o discurso ordenado da razão que delimita os espaços a serem ocupados pelos pré-concebidos parâmetros de *eu* e *outro*. A arte configura-se para o violinista de *The Tobacco Keeper* como um perfeito não-lugar, nos termos de Marc Augé. Augé afirma que o lugar configura-se como “espaço existencial, um lugar de memórias” (AUGÉ, 1994, p.75), e o não-lugar, “que nunca se realiza totalmente” (AUGÉ, 1994, p.74), permite ao indivíduo colocar-se em contato com sua própria alteridade, proporcionando e materializando a oportunidade de uma vida que foi fisicamente impedida.

Situado em um local onde a vida faz-se impossível, nosso personagem livra-se do jugo com três ações: primeiro é obrigado a migrar, em seguida forja para si uma nova identidade discrepante da sua, e por fim realiza-se na e pela arte. As duas primeiras ações, por completo despessoalizam e descaracterizam o sujeito como ser, privando-lhe além da identidade, o mecanismo de referência com seu local de origem. Este “desencaixe” é definido por Roberto Haesbaert em *O mito da desterritorialização*, como desterritorialização: fenômeno ligado “à hibridização cultural que impede o reconhecimento de identidades claramente definidas” (COSTA, 2007, p. 35). Haesbaert deixa claro para seu leitores que tratamos antes de tudo de um território simbólico, e por isto nos permitimos ampliar o conceito originariamente geográfico para abarcar o sentimento de perda geográfica sofrida pelo sujeito com o qual trabalhamos: “mais estética e quase a-temporal, o discurso da desterritorialização torna-se assim o discurso da(s) mobilidade(s)” (COSTA, 2007, p. 236). Voltando ao nosso sujeito, desfigurado pela dura realidade e desterritorializado tanto cultural como materialmente, resta-o minimamente se readaptar, e neste processo a busca é por uma re-territorialização que não chega a se concretizar, mas ocasiona uma “condição híbrida”, definida pelo geógrafo como multiterritorialização (COSTA, 2007, p. 365).



Considerando o contexto de violência, absurdos e privações vividas pelas personagens do romance em questão, compreendemos a estruturação das identidades e o estabelecimento dos paralelos com os heterônimos como estratégia de sobrevivência às adversidades enfrentadas através do esfacelamento do sujeito e sua dissolução identitária. Isto se justifica por não haver mais somente um indivíduo capaz de enfrentar a multifacetada realidade, mas sua repartição em identidades plurais que constituem um novo ser habilitado a enfrentar os desafios do que se entende pelo real. A ruína do eu é ainda mais significativa por sua capacidade alegórica, pois como ruína, “mostra ao observador a *facies hippocratica* da história” (BENJAMIN, 1984, p.189), ou seja, o que nela há de perecível e como a vemos no presente aponta para o que pereceu, para a transformação proporcionada pelo tempo e pelo contexto em que se encontra como a memória do passado, e revela para o leitor-expectador o espetáculo de morte e falência, que diz muito mais por representar o que já não é, do que por tentar se confinar em algo único e insustentável.

O Iraque não chegou a ser uma colônia, mas esteve sempre vinculado às grandes potências europeias que por acordos ou imposições acabaram levando à submissão dos indivíduos e sucateamento das condições sociais do país. E portanto, Bhabha tem toda razão ao afirmar que a “luta contra a opressão colonial não apenas muda a direção da história ocidental, mas também contesta sua ideia historicista de tempo como um todo progressivo e ordenado” (BHABHA, 1998, p. 72), pois compreendemos que a postura de Yousef no romance, num misto de história e ficção, como representante do “oriente” e baluarte da cultura clássica, realizando performances de Bach ao violino, sendo acompanhado pela orquestra sinfônica de Nova Iorque (BADER, 2011, p.14), é sim a realização de um discurso de protesto que caracteriza o “terceiro espaço”. Nesta circunstância Yousef é a personificação do sujeito híbrido que implode a lógica imperialista, e nesta perspectiva, a assimilação de identidades distintas, ou a não rigidez identitária funciona como uma estratégia de sobrevivência. Para o músico, sua afirmação como reconhecido artista, liberta-o, assim como a seu país, do jugo da violência de dominação que o permite caminhar para, e construir, seu próprio futuro, mas não de forma necessariamente vinculada patrioticamente, mas verdadeiramente livre no mundo que habita.



Para finalizar, um dos pontos que mais me chama atenção no romance é exatamente o início, logo na primeira página do romance onde é narrada a morte do violinista, ficamos sabendo que o músico é encontrado às margens de um rio, debaixo de uma ponte, que dá acesso ao centro político de Bagdá. A história nasce da morte do personagem, às margens do rio Tigre, leito da primeira civilização de nossa humanidade. A aldeia de Yousef, Haidar e Kamal não é uma aldeia qualquer; seu rio muito menos. Se o rio da aldeia de Caeiro não faz pensar em nada, em contraste ao Tejo e tudo a que o caminho de suas águas levou, igualmente o rio do delirante violinista nos permite remeter a toda história da civilização.

Assim, a sucessão de eventos vividos pelas personas do músico, acompanhadas pelos heterônimos do poeta, transformaram-se em coexistência dessas vidas em um presente plural. A crítica à sociedade se materializa na desmaterialização do sujeito que sacrifica a lógica da existência cartesiana, supostamente coerente, em favor de uma multiplicidade que ofereça mínimas condições de existência. A partir do momento em que a obrigatoriedade da unidade identitária é rompida, novos laços se possibilitam, e o que antes era dado como oposto e incongruente, posta-se como saída e alternativa viável ao caos barbárico da realidade contemporânea.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.


AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

BADER, Ali. *The Tobacco Keeper*. Translated by Amira Nowaira. Doha: Bloomsbury Qatar Foundation Publishing, 2011.

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, Editora UFMG: 1998.



CHOAY, Françoise. *O urbanismo*. Tradução Dafne Nascimento Rodrigues. São Paulo: Perspectiva, 2010.

COSTA, Rogério Haesbaert da. *O mito da desterritorialização*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2008.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Porto: Inova, 1970.

PESSOA, Fernando. *Páginas de doutrina estética*. Lisboa: Inquérito, 1946.

_____. *Poemas de Alberto Caeiro*. Lisboa: Edições Ática: 1958a.

_____. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Edições Ática: 1958b.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.



O SUJEITO MIGRANTE, A MULHER E A RUA: UM ESTUDO SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA RELAÇÃO ENTRE IDENTIDADE E ESPAÇO NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Renata Cristina Sant'Ana (UFJF)¹

Resumo: Este trabalho se ocupa de analisar a representação da relação entre identidade e espaço, e as condições de vida de sujeitos deslocados no romance *Quarenta Dias* de Maria Valéria Rezende. Trata-se das questões relacionadas à condição da mulher na sociedade ocidental somada ao agravante do processo de migração interna, e das consequências desta dinâmica na reconfiguração identitária dos sujeitos deslocados da contemporaneidade e das questões políticas, econômicas, sociais e culturais que subjazem e permeiam a relação sujeito/lugar.


Palavras-chave: literatura contemporânea; identidade; espaço; migração

Maria Valéria Rezende apresenta-se na cena literária como escritora que não se demite das discussões em torno das contradições e conflitos advindos de situações políticas e sociais que geram exclusão e sofrimento. Os discursos produzidos nos interstícios da experiência social pelas personagens de Maria Valéria Rezende revelam o engajamento da escritora na luta pela transformação do estado de exceção em que se encontra uma parcela considerável da população na sociedade brasileira.

O enfoque que pretendo oferecer a minha leitura do romance se baseia na dimensão social e discursiva do texto literário enquanto instrumento não só estético, mas também ético, no sentido de possibilitar encaminhamentos para a compreensão de problemas sociais relacionados aos movimentos migratórios internos e suas consequências na dinâmica das relações entre seres humanos perdidos nos espaços labirínticos das metrópoles brasileiras.

Através da leitura do romance, o leitor estabelece contato, via ficção, com temas emblemáticos de uma realidade social marcada pela desigualdade. De acordo com Tânia Pellegrini (2012), a prosa brasileira contemporânea se edifica sobre os escombros de um projeto modernizante que não se cumpriu, e que é responsável pelos imensos contrastes sociais que explodem, não raras vezes, em conflitos urbanos violentos, alcançando por vezes níveis de barbárie, visto que a parcela miserável, excluída da sociedade de mercado é tratada como rejeito social, descaracterizada em seus atributos humanos, perdendo inclusive o direito a ter direitos, e sendo transformada em “refugos que a própria

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora.
Contato: recsantana2013@gmail.com




sociedade cria e depois quer destruir para continuar a mesma” (PELLEGRINI, 2012, p. 47).

O romance *Quarenta Dias* de Maria Valéria Rezende narra a trajetória de vida de Alice, narradora-personagem que vivencia o processo de migração forçada da região do nordeste para o sul do Brasil, por motivo de conflito familiar, experimentando a desordem identitária causada pela perda das referências culturais, em decorrência da ausência da terra natal e da obrigatoriedade de sua permanência em espaços alheios e estranhos. Tal fato, como é apresentado ao longo da narrativa, acaba por conduzir a narradora-personagem à experiência da situação de rua.

Imersa em um processo de desconstrução da solidez de um modo de viver que de uma só vez foi deixado para trás, Alice vivencia a angústia do desterro em território nacional e experimenta o sentimento do exílio descrito por Edward Said (2003) como sendo “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (SAID, 2003, p. 46).

No decorrer dos movimentos migratórios, os indivíduos passam a ocupar novos espaços construídos a partir da mistura de culturas diferentes, da hibridez. Para Stuart Hall (2003), numa forma sincrética, os elementos nunca estabelecem uma relação de igualdade, e sim, são sempre inscritos diferentemente pelas relações de poder. Dessa relação, quase sempre de subordinação e dependência, nascem os conflitos identitários e culturais do sujeito e das coletividades. No caso do objeto literário em foco, temos nas figuras de Alice e Norinha, elementos que simbolizam forças em conflito, duas vontades que se confrontam como em um campo de batalhas, como ilustra a passagem em que Alice diz: – “Que remédio senão obedecer? Eu já estava pegando o jeito de me comportar como filha da minha filha” (REZENDE, 2014, p. 74). Temos em Norinha - uma filha, que em função de interesses muito particulares, acaba pressionado e forçando sua mãe a se mudar de João Pessoa para Porto Alegre - um símbolo da violência gerada pela vontade de poder instituído no âmbito da relação familiar. Entra em ação, na microesfera social/familiar, o exercício da dominação em função de um interesse particular:


Você vai pra Porto Alegre, sim, e não se discute mais isso, todo mundo vê que é o melhor, é sua obrigação acompanhar sua filha única, só você é que não aceita [...] Eu cedi, vergonhosamente. Foi isso. O resto é consequência. (REZENDE, 2014, p.34)



Alice irá então viver o seu exílio, “um estado de ser descontínuo, separado das raízes, da terra natal, do passado” (SAID, 2003, p. 50). Como estratégia de resistência ao processo de dominação a que se viu submetida e frente a dor de ter tido sua vida recortada, Alice faz de seu esforço para encontrar Cícero Araújo – migrante, nordestino, levado por uma construtora para servir de mão de obra (barata) na construção civil, que desapareceu na capital gaúcha - um caminho para o desconhecido e para as imprevisibilidades que o envolve, e acaba por lançar-se, gradativamente, no submundo das ruas, não só dos subúrbios da cidade, mas nos subúrbios da própria existência humana:

Um rumo vago. Que eu seguiria se quisesse. Talvez tenha sido o nome estranho do lugar que me despertou da letargia. Talvez, tenha sido, sem que eu percebesse, a dor da outra mãe tomando o lugar da minha, um alívio esquisito, uma distração, e eu quis, sim, sair por aí, à toa, por ruas que não conheço atrás do rastro borrado de alguém que eu nunca vi. (REZENDE, 2014, p. 92).

Trata-se de uma narrativa sobre identidades que se perderam, e ao mesmo tempo, sobre identidades novas que se formam. Por tratar de perdas, trata também de procura, procura por si mesma, procura por pessoas que foram embora e nunca mais deram notícia, e principalmente, da procura por sentidos da existência humana que se perderam no âmbito dos interesses individualistas proeminentes nas sociedades que emergiram do capitalismo tardio. A esse respeito, Walter Benjamin (1987) em seu ensaio *Experiência e pobreza*, afirma que as experiências (acumuladas pelos homens e pelas coletividades ao longo da história) estão em baixa, na medida em que o processo de desenvolvimento desenfreado da técnica avança sobre a tradição, avança sobre a memória coletiva através da qual os indivíduos se constituem como seres sociais e de cultura. Recorro-me a crítica de Benjamin, visto que no momento em que a personagem Alice é levada a abandonar os objetos de sua história particular para adentrar o mundo novo que Norinha, sua filha lhe oferece, uma vitrine de objetos novos, sinônimos de modernidade invade o seu espaço de maneira a sufocá-la em sua natureza e em seus afetos. Nesse sentido a nova condição de Alice faz dela um ser humano empobrecido em experiências culturais e identitárias, pois, conforme o questionamento de Benjamin, “qual o valor de todo nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (BENJAMIN, 1987, p. 115).




A crítica anticapitalista que emerge do romance nos remete ao ensaio – *O capitalismo como religião*, em que Benjamin (2011) afirma que o capitalismo não é somente uma formação condicionada pela religião, mas sim um fenômeno essencialmente religioso, apontando traços da estrutura religiosa presentes no capitalismo. A inserção da crítica de Benjamin ao capitalismo no âmbito desta análise, se faz em razão da condição em que a narradora-personagem se encontra, pois esta, ao ser chamada a seguir “o rebanho”, o nega, e reluta por seguir na contramão, e diante da esmagadora força dos fiéis, acaba sendo lançada no limbo do sistema, simbolizado na obra pela vida invisibilizada e esquecida da população miserável em situação de rua, posta de frente ao requinte das mercadorias e das confortáveis facilidades oferecidas pelo mercado àqueles que podem pagar isso.

Alice (a narradora-personagem) perdida dentro do novo apartamento preparado e oferecido a ela pela filha (que, posteriormente a abandona), e esvaziada de si mesma, acaba por lançar-se no espaço da ausência de posses, representado na obra pelo espaço da rua e por aqueles que nela se encontram. Desta maneira Alice vivencia sua transformação gradativa em habitante das ruas de Porto Alegre:

Esmoreci de vez, sem banho, sem comida, rasgada, desmantelada, deixei-me cair em mais um banco, indiferente aos olhares, se é que alguém me via, cochilei e acordei mil vezes, saí pra rua tocada pela fome, a esmo, coragem nenhuma de pedir nas portas, de remexer no lixo, vendi no sebo meus livros novos de 1,99 pela quantia suficiente para três cachorros-quentes, bebi água da torneira, mendigada em balcões de bares. Já não tinha mais nada a perder. (REZENDE, 2014, p. 244)


No contexto deste objeto de análise, o espaço distópico da rua pode ser compreendido como uma espécie de “entre-lugar” (SANTIAGO, 2000), uma “zona de contato” (PRATT, 1999) criada pela descentralidade e descontinuidade, onde identidades novas são produzidas em função dos movimentos e do fluxo de pessoas. Trata-se de um espaço intersticial (BHABHA, 1998) definidor dos locais de heterogeneidades, de hibridez, da mistura de culturas distintas, e que portanto, destoa do ideal de homogeneidade e pureza defendido pela tradição dominante. Essas zonas de contato definem os espaços sociais em que culturas díspares (neste caso, as ruas) se encontram, se chocam, se entrelaçam frequentemente em relações assimétricas de poder. O que quero



dizer é que as pessoas que se encontram em situação de rua não nasceram lá, elas chegaram lá, e por motivos diversos foram se hibridizando, passaram por mudanças, vivenciaram conflitos identitários, sofreram transformações semelhantes às vividas e narradas por Alice. E assim passaram a constituir-se o corpo (anti) social definido por sua heterogeneidade, ou seja, a parte que destoa do cenário homogêneo que se quer comum, compartilhado apenas por pessoas iguais, aceitas por identificação social. Logo, qualquer elemento identitário (social, cultural, étnico ou de gênero), que se apresente como ameaça à suposta homogeneidade dos espaços sociais, é imediatamente ofuscado, quando não, totalmente banido pelos organismos reguladores (mídia, igreja, família, escola, polícia) que operam a favor do poder hegemônico:

Fiquei agora modorrando, deitada no chão, à beira de um caminho por onde passava muita gente, gente apumada que faz sua saudável caminhada todas as manhãs [...] e eu ali, ao rés do chão, observando apenas os pés, os calçados, passos, ritmos, tratando de identificar por eles as identidades, os sentimentos, a vida... Pelos pés... (REZENDE, 2014, p. 165)

Observa-se no fragmento acima a condição marginalizada, ainda que de modo estereotipado, do sujeito excluído que se encontra em situação de rua, aquele a quem o direito não só a moradia digna é negado, mas o direito a ser considerado cidadão e parte integrante da nação. De acordo com Homi Bhabha (1998), a própria ideia de nação é construída discursivamente, de modo que a identidade nacional é construída a partir desta lógica de superação de toda diferença capaz de perturbar a homogeneidade que se deseja instaurada nos territórios. A esse caráter supostamente homogêneo das nações, Benedict Anderson (2005) atribuiu a denominação de “comunidades imaginadas”, argumentando que no século XIX a palavra impressa ajudou na consolidação desse tipo de comunidade fazendo circular informações e ideias oriundas de substratos sociais e culturais diversos, criando a falsa impressão de que todos os indivíduos se encontravam igualmente inseridos nas sociedades, de modo que passavam a se imaginar parte de um mesmo todo. Porém, a suposta homogeneidade se desestabiliza no momento em que se percebe que o diferente é empurrado para fora dos eixos centrais das sociedades, resultando no apagamento da alteridade e no silenciamento das minorias.




Evidencia-se assim, um lado obscuro e perverso das sociedades modernas que silenciam as vozes e apagam as imagens daqueles que por razões sociais são considerados sempre como fora de lugar, para que possa ser mantida a aparente coesão das comunidades imaginadas. Todavia, a heterogeneidade persiste como em um campo de batalhas onde indivíduos e grupos excluídos resistem na luta pelo legítimo direito de existir, como podemos observar neste fragmento:

Continuei por semanas minha romaria pelo avesso da cidade, explorando livremente todas as brechas, quase invisíveis para quem vive na superfície, pra cá e pra lá, às vezes à tona e de novo pro fundo, rodoviária, vilas, sebos e briques, alojamentos, pronto-socorro, portas de igrejas, de terreiros de candomblés, procurando meus iguais, por baixo dos viadutos, das pontes do arroio Dilúvio, nas madrugadas, sobrevivente, sesteando nas praças e jardins, debaixo dos arcos e marquises, sob as cobertas das paradas de ônibus, vendo o mundo de baixo pra cima, dos passantes apenas os pés. (Idem, p. 235)

Para Bhabha (1998), os entre-lugares da cultura possibilitam o surgimento de diferentes formas de pensamento e de expressão híbridas, e contém diferentes elementos culturais, étnicos e políticos que podem desafiar o discurso dominante fazendo surgir a negação subversiva do discurso que representa o poder hegemônico. Para este autor, o hibridismo é uma forma altamente eficaz de oposição subversiva ao discurso hegemônico. Nesse sentido percebe-se que a possibilidade (ou a ameaça) de desestabilização da unidade homogênea pode se dar a partir exatamente da constatação da heterogeneidade, no sentido de sua aceitação e, conseqüentemente de seu fortalecimento. Por esta razão, as minorias são silenciadas, a fim de que o discurso a favor da homogeneidade prevaleça.

São essas minorias silenciadas que surgem no universo literário de Maria Valéria Rezende, conduzindo o leitor a questionar as formas de ser e de estar neste tempo presente. Ao se lançar livre, solitária e desprovida de bens materiais pelo submundo das ruas de Porto Alegre, Alice se liberta de toda a sua experiência do passado, e pobre, separada do seu patrimônio humano deixado na Paraíba, recebe em troca o “novo” com sua moeda miúda do “atual” (BENJAMIN, 1987, p. 119), que costuma ser paga à parcela excedente do moderno, às sobras que ficaram de fora e que passaram a constituir os grupos subalternizados, os restos humanos que escaparam ao projeto de modernização.




Em sua interpretação do *Angelus novus* de Paul Klee, Benjamin apresenta sua crença na impossibilidade do humano intervir naquilo que a sociedade moderna considera ser a noção de progresso, prova disso é a condição em que a narradora personagem do romance viu-se colocada em função desse tipo de crença, simbolizado na obra pela ideia de mudança e de uma vida futura nova, desligada da experiência acumulada de seu passado. Neste espaço alegórico formulado por Benjamin, o progresso, ao contrário do que a humanidade sonhou, passa a ser associado a atos nefastos e de dominação, semelhantes aos apresentados pelo objeto literário que por ora analisamos aqui.

Nesse sentido, entendemos Alice como uma personagem que sofreu a experiência opressora, forçada a tomar uma atitude que não era de sua vontade, e em função deste sofrimento sente o desejo de afastar-se do lugar e do momento no qual se encontra, e como o *Angelus novus*, mantém-se voltada para o passado, percebendo o seu presente como um acúmulo de ruínas. Assim, diante da força da tempestade que mantém suas asas abertas, assim como o *Angelus*, ela é impelida na direção do futuro, perdida em meio a todos os escombros que a envolve nas ruínas de seu tempo.

III - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo. Cia das Letras, 2008
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987
- _____. *O capitalismo como religião*. Revista Garrafa, 2011. Disponível em <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa/garrafa23/janderdemelocapitalismocomo.pdf>
Acesso: 27/09/2016
- HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Trad. de Jézio Hernani Bonfim Guerra. Bauru: Ed. da Universidade do Sagrado Coração, 1999.
- PELLEGRINI, Tânia. *Realismo: modo de usar*. Estud. Lit. Bras. Contemp. no.39 Brasília Jan./Jun 2012.
- REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta Dias*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.



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

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.



IMAGENS E RITMOS AFRO-BRASILEIROS EM ORSON WELLES E WALDO FRANK

Roniere Menezes (CEFET-MG)¹

Resumo: Este trabalho propõe-se a estabelecer reflexões a respeito do filme *It's all true*, de Orson Welles (1993), e do livro *South american journey* (1943), de Waldo Frank, buscando ressaltar a importância de arquivos de imagens e sons afro-brasileiros na concepção criativa dos autores. Os dois trabalhos são realizados no Brasil, em 1942, período da II Guerra Mundial e relacionados ao projeto político intitulado “Política da Boa Vizinhança”. Conceitos relativos às noções de comunidade, memória e arquivo embasam as reflexões.

Palavras-chave: Orson Welles; Waldo Frank; Política da Boa Vizinhança; cultura popular

Política da boa vizinhança

Em 1940, o presidente dos Estados Unidos, Franklin D. Roosevelt, estabeleceu o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (CIAA) e nomeou Nelson Rockefeller como o chefe da agência. Os trabalhos de arte e literatura promovidos pela agência tinham por objetivo incrementar os laços culturais entre os EUA e a América Latina. Despontam, como exemplo, nesse sentido, a imagem e a voz de Carmen Miranda e as músicas de Ary Barroso, como “Aquarela do Brasil”, presente no filme *Alô amigos*, de Walt Disney, de 1942. Getúlio Vargas enxerga o projeto intitulado “Política da boa vizinhança”, proposta por Roosevelt e Rockefeller, como estratégia para o fortalecimento do Brasil na América Latina. A ideia seria tornar o país o líder regional do continente do Sul, em diálogo mais potente com os Estados Unidos, líder do continente do Norte.

Dentro do projeto da “Política da Boa Vizinhança”, vêm ao Brasil, entre outros, o cineasta Orson Welles, o escritor Waldo Frank e a fotógrafa Genevieve Naylor. Para os Estados Unidos, seguem Carmen Miranda, o Bando da Lua, Villa Lobos, Ari Barroso, Cecília Meireles, Érico Veríssimo e Sérgio Buarque de Hollanda, entre outros.

Orson Welles e Waldo Frank geram problemas com a política norte-americana e brasileira, pois fogem aos roteiros previamente definidos sobre o que deveria ser registrado no Brasil. Esperava-se dos viajantes norte-americanos a produção de trabalhos que mostrassem – principalmente ao público norte-americano – um país

¹ Professor de Literatura no Posling/CEFET-MG. Doutor em Literatura Comparada pela UFMG com pós-doutorado em Estudos Culturais pela UFRJ. Contato: roniere.menezes@uol.com.br



dotado de bens culturais e naturais, habitado por um povo alegre e acolhedor, que contava com cidades modernas e abria caminhos para o desenvolvimento industrial.

Notamos, nas criações dos autores estrangeiros, a forte presença de imagens relativas à sociabilidade, à coletividade. Parece-nos ser nesse lugar da convivência cotidiana, da criação popular – principalmente afro-brasileira – em espaços públicos, a instância que gera os circuitos estéticos e conceituais mais inovadores nas criações do cineasta e do escritor norte-americanos a serem tratados. Segundo Peter Pál Pelbart, “a comunidade só é pensável enquanto negação da fusão, da homogeneidade, da identidade consigo mesma. A comunidade tem por condição precisamente a heterogeneidade, a pluralidade, a distância.” (PELBART, 2003, p. 33)

Cumpramos ressaltar que os autores, muitas vezes de modo idealizado, distante da violenta realidade brasileira, e mesmo de forma ingênua – no caso de Waldo Frank –, viam na convivência inter-racial aqui existente uma espécie de “democracia racial”, ideia aventada por Gilberto Freyre (2002). O sonho de uma comunidade que portasse a noção convivência entre várias raças pairava no olhar de Welles, Frank e de diversos artistas e intelectuais naquele momento histórico ligado à Segunda Guerra. Nota-se nas proposições dos estrangeiros, uma resistência ao nazifascismo e à sua máquina racista. Torna-se importante lembrar que, nos Estados Unidos, a segregação racial institucionalizada refletia-se nas divisões espaciais da *color line* e nas ações da Ku Klux Klan.

Para Waldo Frank, “Democracia racial é o primeiro elemento, na formação de uma nova cultura mundial” (FRANK, 1943, p. 355). O escritor socialista imaginava que o Brasil poderia ensinar esse modelo social ao mundo, começando pela América do Norte. Obviamente, a proposição apresenta-se equivocada, em se tratando do disfarçado racismo presente no contrato social do país latino-americano.

O cineasta e o intelectual revelam uma percepção da crise da civilização europeia e norte-americana; demonstram forte desconfiança nos caminhos do capitalismo mundial, no crescimento do materialismo, na ênfase dos países hegemônicos no consumo como critério central da própria ideia de humanidade. A guerra simbolizaria o resultado desse caminho. Os artistas buscavam redescobrir, em sintonia com antropólogos que viajaram a terras pouco conhecidas, no início do século XX, espaços onde haveria maior integração entre os homens, a natureza e a produção cultural. O



deslocamento espacial funcionaria como abertura para outras concepções socioculturais, fomentando a formulação de novas modalidades artísticas. A cultura afro-brasileira, que, dentro dos padrões político-sociais vigentes, precisava ser “camuflada”, termina por constituir aspecto central das produções de Welles e Frank. Temas concernentes ao samba e ao cotidiano popular direcionam os trabalhos dos autores.

O DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, trabalhava duramente na fiscalização e censura de publicações ligadas à imprensa, literatura e cultura, nos anos 1940. Durante a Ditadura Vargas, o órgão exercia total controle na divulgação de imagens populares, de imagens da cultura afro-brasileira para o exterior, revelando racismo, preconceito e influência do arianismo na área executiva do governo. Segundo Michel Foucault:

A verdade não existe fora do poder ou sem o poder. (...). A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua política geral de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros (...). (FOUCAULT, 2005, p. 12)

Seguindo na mesma direção, Jacques Derrida assegura: “O arquivo começa pela seleção, e essa seleção é uma violência. Não há arquivo sem violência. (...)” (DERRIDA, 2012, p. 130)

Em nossos estudos, notamos que a produção artístico-cultural afro-brasileira ou referente à cultura afro-brasileira revela-se forte forma de resistência político-cultural no período da II Guerra Mundial e da Ditadura Vargas. Os textos estudados apresentam contrapontos entre uma perspectiva hegemônica, racista e preconceituosa, e outra aberta a valores da cultura afro-brasileira e, ao mesmo tempo, a valores humanistas universais.

Arquivos populares afro-brasileiros

A não finalização do filme *It's all true* pode funcionar como alegoria dos constantes adiamentos de projetos relacionados valorização da cultura popular e à redistribuição de renda no Brasil. Cumpre lembrar que muito material filmado por Welles, em 1942, está desaparecido ou mesmo perdido para sempre. O filme que conhecemos foi produzido em 1993, a partir de rolos encontrados em meados dos anos 1980, em arquivo, nos Estados Unidos.

O livro *South american journey*, de Waldo Frank, deveria contar com o apoio do governo brasileiro para sua tradução no país, mas devido a críticas às desigualdades



sociais, à ditadura Vargas, à ênfase – assim como em *It's all true* – na cultura afro-brasileira como um dos aspectos mais representativos do país, nunca recebeu apoio para ser traduzido em Português. Conhecemos apenas a edição norte-americana, de 1943.

A presença, no filme *It's all true* e no livro *South american journey*, de sambistas, batuqueiros, pescadores, ribeirinhos, homens e mulheres comuns pode ser vista como forma de acolhimento e afeto pela alteridade, modo de hospitalidade tão ausente naqueles anos de guerra.

Sabemos que a função do arquivo é reunir o saber, materializá-lo, repeti-lo, divulgá-lo. A “Política da Boa vizinhança” produz – ao lado de arquivos oficiais – arquivos menos estereotipados. Negar, esconder, destruir arquivos de letras, imagens e ritmos brasileiros, considerar essa produção incômoda, demonstra não apenas os objetivos políticos e comerciais. Nesse sentido deve-se lembrar que uma das preocupações da empresa cinematográfica norte-americana – RKO, de propriedade de Nelson Rockefeller – com o filme de Orson Welles era que as imagens de negros e favelas não criariam empatia com o público consumidor de cinema nos Estados Unidos.

Um memorando do Rockefeller Committee dirigido à RKO recomenda que *It's all true* evite “qualquer referência à miscigenação”, sugerindo que seria importante “omitir seqüências do filme nas quais mulatos ou mestiços apareçam de forma conspícua.” (SIQUEIRA, 2010, p. 192)

Lynne Shores, gerente de produção e opositor de Welles dentro de sua equipe de filmagem, conspira, com agentes do DIP, contra a continuação das filmagens de *It's all true*, por conta da obsessão de Welles em filmar pessoas negras. Em carta a Alfredo Pessoa, Shores escreve:

(...) eu ainda me vejo incapaz de controlar a tendência do Sr. Welles para utilizar nossas câmeras em assuntos que não me parecem estar de acordo com os desejos do governo brasileiro e, estou certo, acham-se em desarmonia com os sentimentos de nossos executivos de Hollywood. O assunto a que me refiro é a contínua exploração do negro e do elemento da classe baixa em torno do e no Rio (...). (STAM, 2008, p. 193)

A tentativa de impedir a veiculação de imagens do corpo e da multidão negra e mestiça, o desprezo por certas crenças religiosas, o gesto de tapar ouvidos para as sonoridades produzidas pelo homem comum demonstra, além de racismo, a desconsideração por saberes periféricos, a negação de traços que são essenciais na



música e no futebol do país e terminaram por consolidar a imagem do Brasil no exterior. Jacques Rancière avalia: “A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer.” (RANCIÈRE, 2005, p. 59)

Segundo Antonio Pedro Tota, a elite brasileira não gostaria de ver imagens de negros exportadas como representativas do Brasil. O filme *Os três cavalheiros* mostram a Bahia, duetos entre Aurora Miranda e Pato Donald, mas nenhuma figura negra aparece. Tratando da questão, escreve Tota: “Talvez a ausência de negros e mulatos nos filmes de Disney sobre o Brasil tenha agradado à elite brasileira, vítima do complexo de pertencer a um país de negros e mestiços.” (TOTA, 2000, p. 138)

Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som (RJ), Grande Otelo sugere que o Itamaraty também não desejava ver a imagem do negro brasileiro exportada pelo cinema (OTELO, 1967). Jacques Derrida contribui com nossas reflexões quando assinala:

Essa filtragem do arquivo é uma coisa aterrorizante porque ela não diz respeito apenas aos documentos públicos (...), ela diz respeito, por exemplo, às obras de arte. Há obras que sobrevivem, outras que não sobrevivem. Há obras que vão para os museus, há aquelas que são esquecidas, que se destroem.” (DERRIDA, 2012, p. 133)

Imagens de espaços de encontros de comunidades negras, como a Praça 11, e de lugares periféricos como a Favela da Saúde, do Cantagalo, da Praia do Pinto, a Favela Humaytá criam tensões com imagens oficiais de divulgação do país produzidas por órgãos estatais naquele período – por exemplo a revista *Travel in Brazil*, editada pelo DIP – e terminam por revelar que alguma coisa resta no projeto um tanto purista e homogêneo de construção de uma nação moderna. As síncopes presentes nas batidas de tambores metaforizam o elemento incapturável da cultura negra, a perverter o ritmo contínuo da modernidade político-econômica ocidental.

O filme de Welles, o livro de Frank – e as fotografias de Naylor, tratadas em outro ensaio – terminam por desvelar o que se queria esconder, recalcar. Nesse sentido vale lembrar as proibições do governo Vargas a expressões culturais e religiosas de origem afro-brasileiras.



Orson Welles

Orson Welles chega ao Brasil antes do carnaval de 1942 com a intenção de filmar dois episódios de *It's all true*. Em 1941, o cineasta havia visto uma reportagem na revista *Time* sobre a travessia que quatro jangadeiros fizeram da cidade de Fortaleza, no Ceará, até a cidade do Rio de Janeiro, então capital do país, para solicitar ao presidente da república, Getúlio Vargas, a extensão de direitos previdenciários aos pescadores. O grupo, composto por Manuel Olímpio Meira (Jacaré), Raimundo Correia Lima (Tatá), Jerônimo André de Souza e Manuel Pereira da Silva (Mané Preto) viajaram 2.500 Km durante dois meses e foram recebidos por Vargas que assumiu compromisso de proteger essa classe trabalhadora na nova lei trabalhista.

O filme *It's all true* inicia-se com uma cena de baile de carnaval em um clube, onde se ouve o samba “Nega do cabelo duro”, de Rubens Soares e David Nasser. O filme mescla cenas do carnaval carioca em clube, na Cinédia – onde foi montado cenário imitando a Praça 11 – e cenas e carnaval de rua.

Há um momento de densidade lírica nas imagens do Rio de Janeiro, quando as câmeras sobem o morro e filmam a favela, mostrando o espaço simples, a vida de lavadeiras, crianças e demais moradores em suas interações cotidianas. Ouve-se a canção “Ave Maria do morro”. A música de Herivelto Martins, utilizada na montagem de 1993, foi composta em 1943, um ano após as filmagens de Welles que tinha o compositor como assistente de direção. A canção trata daqueles que “vivem pertinho do céu” e apresenta cenário bucólico, com capela e aparente tranquilidade, mas podemos observar, nas tomadas, o esgoto correndo por entre ruas e habitações precárias.

Durante as filmagens da segunda parte do filme, intitulada “Quatro homens em uma jangada”, ao reencenarem a chegada da jangada à Bahia da Guanabara no ano anterior, a embarcação vira no mar e Jacaré, líder do grupo, morre afogado. Welles, que já causava desgosto e preocupações à equipe de Rockefeller e ao Departamento de Imprensa e Propaganda do governo Vargas – inclusive pela aproximação com Jacaré, considerado comunista –, recebeu ordens para finalizar o trabalho. Mas insiste em concluir o filme. Viaja ao Ceará onde roda, com nativos de uma aldeia de pescadores, a saga dos heróis do mar.

Parece-nos que ao imaginar e filmar a narrativa de um jovem pescador cearense, passando pelo namoro, pelo casamento, até a morte no mar, com cena grandiosa de



enterro onde uma multidão de nordestinos acompanha o cortejo, Welles quis – a partir do ritual ficcional – ajudar amigos e familiares a enterrar o corpo ausente de Jacaré, corpo que não havia aparecido após o afogamento, no Rio de Janeiro. Desse modo, procura finalizar o processo de luto, tentando de certo modo saldar uma “dívida” que contraíra com a comunidade.

Logo no início de “Quatro homens em uma jangada”, os pescadores, após cortarem grossos troncos de árvore, começam a construir uma embarcação. Ouvimos ritmos e timbres do serrote, do martelo, do machado, da lixa, etc. O ritmo contínuo devagar vai se transformando em melodia, com a entrada de sons de acordeon, flauta e outros instrumentos. A música surge do trabalho coletivo, da vida comunitária existentes em espaços marginais de um país tropical. Sentimos falta, no desenrolar das cenas, da canção praieira de Caymmi que havia sido gravada, originalmente, para o filme: “O mar”. Aliás, a música instrumental utilizada nessa parte do filme recebe críticas por não seguir o planejamento inicial feito por Welles e não estabelecer relações intrínsecas com o espaço nordestino.

Na praia de Iracema, a tecnologia moderna ainda não chegou. O homem vive em harmonia com a natureza. A ideia de posse parece não existir. A casa é construída coletivamente, com barro, madeira e cipó, e coberta com folhas de coqueiro. As mulheres usam bilro para tecer, a madeira da jangada vem da natureza, o “balaio” colocado na jangada é tecido com cipó. A interação homem-técnica, no entanto, não elimina a relação dos trabalhadores com a sabedoria tradicional utilizada, por exemplo, na construção e na condução da jangada. A força, a destreza, a habilidade do homem comum aparecem nas telas de Welles, assim como os rostos em contra-plongée adiantam filmes do Cinema Novo e do Neo-realismo italiano. Em um mundo em guerra, rostos esquecidos pelo projeto ganancioso da civilização ganham preponderância. Os figurantes tomam lugar central na epopeia de Welles.

Ao final do filme, aparecem novamente cenas do carnaval carioca, no estúdio da Cinédia. Ouvimos a execução de “Praça Onze”, de Herivelto Martins e Grande Otelo, dessa vez como trilha sonora. No início, a música é cantada por Grande Otelo e Peri Ribeiro, durante entrevista. Agora ouvimos o samba em diálogo com cenas da multidão dançante. Os diversos ritmos presentes na película acentuam os “climas”, as cadências da própria estrutura narrativa almejada pelo diretor. No epílogo, ouvimos, em *off*, Orson



Welles e Carmen Miranda conversarem, em programa de rádio dirigido ao público norte-americano. Eles apresentam instrumentos percussivos ligados ao samba, com suas batidas e seus timbres particulares. Após as descrições de cada instrumento, são executados coletivamente, pelos ritmistas, os compassos iniciais de “Aquarela do Brasil”.

Vale lembrar que este samba traz, como exemplo maior de sua expressão, o ritmo sincopado, “quebrado”. Carlos Sandroni, em *Feitiço decente*, assinala que, após diversas décadas recalcado, o paradigma rítmico do Estácio, a partir dos anos 30 do século XX, consegue trazer para o samba um ritmo contramétrico de forte tonalidade africana. Segundo Sandroni,


Em 1939 (...), o compositor Ary Barroso exprimiu em seu emblema sonoro, de maneira especialmente feliz, esta identidade repensada, através da introdução de seu célebre samba “Aquarela do Brasil”: o paradigma do Estácio em pessoa, tocado por uma orquestra ocidental completa... e sem hesitações rítmicas.” (SANDRONI, 2001, p. 222)

Torna-se importante salientar que o famoso “samba-exaltação” de Ari Barroso, associado ao projeto nacionalista dos anos 1930-1940, guarda, paradoxalmente, em suas entranhas, elementos singulares da rítmica afro-brasileira.

Waldo Frank

Waldo Frank chega ao Brasil no mês de abril de 1942. Era grande amigo de Charles Chaplin e Ernest Hemingway. Judeu de perfil socialista, mostrava-se um intelectual bastante eclético. Associava ensinamentos de Karl Marx, velho testamento, sabedorias espirituais hinduístas e defesa de direitos dos negros. No Brasil, encantou-se com o *melting pot*, com a culinária, com a beleza das mulheres e com a música popular; entristeceu-se com as divisões econômico-sociais, com a pobreza. Frank chegou a suspeitar da existência de uma *color line* no Brasil. Depois acabou acreditando que, ao contrário dos Estados Unidos, a separação no Brasil era mais econômica, uma *dollar line*. (Cf. TOTA, 2000, p.160)

Waldo Frank conhece Vinicius de Moraes em um coquetel oferecido pelo editor José Olympio. Vinicius consegue tirar Frank do jantar e levá-lo à Lapa, à zona do Mangue. Era dia de São Sebastião. Nesse lugar, o escritor estrangeiro toma contato inicialmente com a convivência de raças no Brasil, o que irá direcionar todo o seu discurso em *South american journey*. Frank escreve sobre a experiência:



Ao cair a noite, as ruas que desembocavam na Praça da República estavam tomadas por uma massa de homens e mulheres, crianças, mães carregando seus filhos, todos em fila e, sem o auxílio de nenhum policial, caminhando pacientemente em direção à igreja.” (TOTA, 2000, p. 164)

Para Frank, no Brasil era possível perceber a convivência de diferentes classes, raças, sexos e idades nas pessoas que beijavam a fita de São Jorge. Na leitura de Tota, essa experiência com a religiosidade popular confirmava, para Frank, o “caráter democrático do santo” (TOTA, 2000, p.164).

Durante um jantar na casa do poeta negro Jorge de Lima, Frank fortalece sua visão de “democracia racial brasileira”: “The different-colored skins, to all seeming, harmonize, as in a home of ours, different-colored eyes or hair. Nothing unnatural in this happy, Christian family – unless thinking make it so.” (FRANK, 1943, p. 41)

No Rio de Janeiro, Frank é convidado por Orson Welles para visitar o local onde estava sendo filmado *It's all true*. No local, estabelece contato marcante com a cultura popular afro-brasileira. Waldo Frank observa:

Eu poderia ficar eternamente ouvindo música popular brasileira. Ela é incrivelmente bela e profunda. Sua superfície é feita de mel, pétalas suaves (...). Suas raízes são complexas como um corpo orgânico, e escuras como uma tragédia. A música brasileira não é africana ou negra. Ela é brasileira. Seus componentes – africanos, portugueses e índios – estão organicamente fundidos em um corpo. (FRANK, 1943, p. 42-43. In: TOTA, 2000, p. 168)

Vinicius de Moraes acompanha o escritor por incursões por favelas cariocas e pela viagem que o Frank faz pelo Norte e Nordeste. Ao apresentar o Brasil, como cicerone – um ano antes de ingressar no Itamaraty –, ao autor estrangeiro, Vinicius também é apresentado ao país. Sobre uma batucada ouvida na Bahia, relata Frank ter seguido, com Vinicius, por um beco de casas de adobe que ficavam depois de um barranco próximo a colinas e vales. Eles entraram em uma casa singela, onde um pequeno grupo de jovens dá início à apresentação: “They are all dark, *pardos or pretos*. They all sing. Two play the *cuica* (...). Three play *tamborines* (...). One plays the *agögö* (...). An one plays the *aguë* (...) the calabash, which the Portuguese call *piano de cuia*. They sing sambas and batucadas.” (FRANK, 1943, p. 330)

Os versos cantados traziam vínculos metalinguísticos com o gênero musical, faziam referências, com humor, à vida cotidiana e a vivências amorosas. O autor assinala que a vitalidade e peculiaridade da música brasileira vem de acentos rítmicos



internos e de sutis variações (Cf. FRANK, 1943, p. 331-332). Didi-Huberman vê a representação popular, por meio de imagens, como o próprio povo, pois estas apresentam elementos múltiplos, heterogêneos e complexos que lembram a síncope musical. (HUBERMAN, 2013, p. 82)

Waldo Frank reserva importantes partes do livro para tratar dos desníveis sociais do Brasil e mesmo para criticar a figura do ditador Getúlio Vargas, a quem chama de “o menos brasileiro dos brasileiros” (FRANK, 1943, p. 343). Se, por um lado, o escritor demonstra desinformação quanto aos verdadeiros parâmetros de convivência inter-racial brasileira, por outro lado, tece agudas reflexões sobre as mazelas do país, criticando posturas moralistas, violentas, conservadoras e mesmo superficiais presentes em diversas instâncias sociais. Para Frank:

Brazil is the land, not only of Aleijadinho, the candomblé and the samba; Brazil is also, as we have seen, the land of the priest who wanted Aleijadinho's “blasphemous” sculptures removed from the churches; of the police ban of the *macumba*, and of smart young ladies in Belém singing “The Bonnie Braes of Loch Lomond”. (FRANK, 1943, p. 343)

Arquivistas anarquistas

Ao lado da questão negra, mestiça, a música popular direciona as “narrativas” tanto de *South american journey* como de *It's all true*. Welles e Frank são tomados pelo “espírito” desse gênero de música tropical. Em 1928, Mário de Andrade assinalara que a música popular “é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora” (ANDRADE, 1962, p. 24). Deve-se, no entanto, notar que o popular, no novo contexto, não era apenas o tradicional mas também o já imerso na rede da chamada “Indústria cultural”.

A grande presença do espaço público no filme de Orson Welles e no livro de Waldo Frank corrobora a crença dos autores na existência de uma experiência comunitária democrática e heterogênea no país, questão problemática, como ressaltamos, devido ao lugar central da escravidão e de seus reflexos na formação histórico-social brasileira. De todo modo, sem eliminar os paradoxos, essa ideia comunitária relacionada convivências entre diferenças, presente no filme de Welles, no livro de Frank e mesmo nas fotografias de Genevieve Naylor, continham fagulhas críticas direcionadas a diversas modalidades de exclusão e discriminação existentes naquele contexto histórico-social.



Figuras populares, corpos negros, mestiços, criações afro-brasileiras são as estrelas das produções dos “embaixadores culturais” estrangeiros. O lugar dado aos “figurantes”, às chamadas pessoas do povo, no filme e, podemos pensar, mesmo no livro, reforça a perspectiva acolhedora e desconstrutora do cineasta e do escritor. Segundo Didi-Huberman,

L'une des grandes vertus politiques du cinéma d'archives remontées (...) consiste à *remonter l'histoire à la recherche des visages perdus*, je veux dire les visages qui ont peut-être aujourd'hui perdu leur nom, qui s'offrent à nous dans l'impouvoir et la mutité, mais qui n'ont rien perdu de leur force lorsqu'on les regarde se mouvoir dans la lumière tremblante de pellicules abîmées par le temps. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 148)

Poderíamos, nesse sentido, ver o filme e ler o livro a partir desse lugar dos rostos, corpos, sonoridades e trabalhos de homens e mulheres comuns em busca de cidadania e não do estrelato; algo que inverte, inclusive, a lógica mítica do cinema hollywoodiano. Percebemos existir, na criação do diretor e escritor, uma potência “anarquivista” (Cf. MARQUES, 2015, p. 122). No ensaio “Memória literária arquivada”, Reinaldo Marques escreve sobre o pesquisador arquivista anarquista. Imagem que acreditamos associar-se perfeitamente bem ao trabalho realizado pelo cineasta e escritor norte-americanos que desafiaram ordens e normas relativas ao que pode, ou não, ser representado, arquivado. Escreve Reinaldo Marques:

para lidar de forma crítica com os arquivos literários, o pesquisador e comparatista deve atuar como um arquivista anarquista, lendo o arquivo a contrapelo. Nesse sentido, o pesquisador busca desconstruir a ordem estabelecida no arquivo, contestando a intencionalidade que o erigiu. (MARQUES, 2008, p. 117)

Os trabalhos dos autores aqui tratados desfocam a história político-cultural do país, apresentando “restos” que sinalizam a “desconstrução” de arquivos oficiais ligados às relações diplomáticas existentes, no início dos anos 1940, entre Estados Unidos e Brasil. Os arquivos estatais e empresariais almejavam recalcar a imagem do corpo negro e mestiço, seus saberes, suas invenções. Welles e Frank, artistas “anarquivistas” contribuíram para ampliar nossa visão do Brasil e nossa compreensão do mundo.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.



- DERRIDA, Jacques. Rastro e arquivo, imagem e arte. Diálogo. In _____. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Org. Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. Trad.: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants*. L'oeil de L'Histoire, 4. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges et alii. *Qu'est-ce qu'un peuple?* Paris: La Fabrique, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução e Organização: Roberto Machado. 21ª. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.
- FRANK, Waldo. *South american journey*. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1943.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. In: In: SANTIAGO, Silviano (Coord.). *Intérpretes do Brasil*. Vol 3. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2002, p.121-645.
- MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.
- MARQUES, Reinaldo. Memória literária arquivada. In: *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, n. 18, p-105-120, jul./dez. 2008.
- OTELO, Grande. Depoimento ao Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 26 de maio de 1967. CD 440.2, faixa 4.
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org.; Editora 34: 2005.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor e Editora UFRJ, 2001.
- SIQUEIRA, Sérvulo. *Orson Welles no Brasil: Fragmentos de um botão de rosa tropical*. Rio de Janeiro: Sérvulo Antonio Peres Siqueira, 2010.
- STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. Trad.: Fernando S. Vugman. São Paulo: Edusp, 2008.
- TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da segunda guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- WILSON, Richard, KROHN, Bill and MEISEL, Myron. *It's all true*. Paramount (1993).

“PERSÉPOLIS”: IDENTIDADES CULTURAIS, TERRITÓRIOS E UMA PROPOSTA DE INTERVENÇÃO NA ESCOLA

Thaís Fernanda Rodrigues da Luz TEIXEIRA (PG-UEL)¹

Resumo: Pretende-se analisar as relações entre a (re)construção identitária da protagonista Marji e suas memórias na novela gráfica *Persépolis* de Marjane Satrapi (2007). Para o sujeito, a escrita e a fala são provenientes de um lugar e um tempo particular, em uma história e uma cultura específica. O que se diz está sempre “em contexto” posicionado. (HALL, 1996). Por isso, optou-se por elaborar uma proposta de intervenção, a partir da novela gráfica *Persépolis* e trechos de outras obras autobiográficas, para que os alunos repensem suas posições identitárias no mundo tanto como sujeitos da/na linguagem quanto sujeitos-protagonista de suas memórias. Nesse sentido, o intuito é analisar as identidades culturais das personagens nos seus diferentes territórios. **Palavras-chave:** novela gráfica; memórias; identidades culturais; territórios; escola.

INTRODUÇÃO


Esta pesquisa tem o objetivo de atender às demandas de leitura, escrita e oralidade em sala de aula, tendo como obra motivadora a novela gráfica *Persépolis* de Marjane Satrapi (2007). Além de *Persépolis*, outros gêneros discursivos serão apresentados aos alunos, com o intuito de promover uma reflexão sobre os elementos autobiográficos presentes nas obras, que servirão como suporte para a produção em quadrinhos de um “episódio de lembrança” ocorrido na escola.

A escola escolhida é localizada no interior paulista, pertence à rede pública estadual e atende alunos de baixa renda. Observa-se que muitos desses alunos têm na escola o único lugar de referência cultural. Os familiares são pessoas com um estilo e modo de vida simples, “comunidade que não se interessa pela Escola e pelos filhos, pais analfabetos ou com pouca instrução. E, assim sendo, não transmitem instrução lógica aos seus filhos”. (PLANO DE GESTÃO DA ESCOLA, 2014, p. 14)².

Percebe-se que os alunos são inseguros, com baixa autoestima e demonstram dificuldades de atuação na sociedade em que estão inseridos. Acredita-se que a maior responsabilidade da escola é mostrar ao aluno que existe um ‘outro mundo’: um mundo que não é inacessível, um mundo de autoria, de atuação, de caminhos que podem ser

¹ Mestranda em Letras (UEL). Contato: thaisluz7@gmail.com

² Fonte disponível em: <http://www.diretoriadeensinojau.com//planos/JAU_FREI.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2017.



traçados com a singularidade e o olhar atento de cada um. Por isso, faz-se necessário um trabalho de conscientização e motivação quanto ao futuro, é imprescindível mostrar aos alunos uma movimentação, uma quebra de “modelos de vida”, ou seja, é possível construir outras identidades.

Em tal contexto, a proposta está sendo aplicada no segundo semestre de 2017 e sugere o contato com obras autobiográficas, para que o aluno analise as identidades e as memórias das personagens na pós-modernidade e tenha também motivação para se posicionar discursivamente, isto é, repensar suas posições identitárias no mundo tanto como sujeitos da/na linguagem quanto sujeitos-protagonista de suas memórias e reivindicar um lugar para falar de si mesmo.

A proposta será dividida em três etapas: elaboração, implementação e análise dos resultados. No desenvolvimento, será considerado o diário de aula (ZABALZA, 2004) para os registros dos acontecimentos da intervenção e as atividades dos alunos realizadas em sala de aula. Ambos estão vinculados à metodologia da pesquisa-ação.


Será utilizado o gênero-âncora *Persépolis* de Marjane Satrapi (2007) e trechos das seguintes obras: *Adeus tristeza* de Belle Yang (2010), *Quarto de despejo: diário de uma favelada* de Carolina Maria de Jesus (2015), *Carolina — A biografia de Carolina Maria de Jesus em quadrinhos* de Sirlene Barbosa e João Pinheiro (2016) e *Vincent* de Barbara Stok (2014). Incluem-se os gêneros quadrinísticos: a charge, o cartum, os diferentes gêneros autônomos das histórias em quadrinhos (o mangá e a história em quadrinhos) e das tiras (cômicas, seriadas, cômicas seriadas, livres).

Durante a intervenção, será trabalhada com os alunos a relação híbrida entre a linguagem verbal e a não verbal, bem como os aspectos sociais, culturais e históricos constituintes das obras. Tal trabalho está vinculado ao grupo de pesquisa *Quadrinhos e análise linguística*, coordenado pela Dra. Maria Isabel Borges.

DESENVOLVIMENTO

1. Identidades e memórias na pós-modernidade

Em linhas gerais, as identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas. A representação atua



simbolicamente para classificar o mundo e nossas relações no seu interior (HALL, 1997). A identidade é uma convenção socialmente necessária. (BAUMAN, 2005).


Os símbolos marcam a identidade, existe uma associação entre a identidade do sujeito e os objetos que ele usa. A construção da identidade é tanto simbólica quanto social, ou seja, a identidade é relacional. “A identidade é, assim, marcada pela diferença” (WOODWARD, 2000, p. 9). A autora ressalta que a diferença é sustentada pela exclusão.

Nos últimos anos, a questão da identidade está sendo bastante discutida nas teorias sociais. De um lado, “As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”. (HALL, 2003, p. 07). Por outro lado, Bauman (2005) aponta que a “identidade” é um tema de graves preocupações e agitadas controvérsias. Tal fato é consequência de um mundo que está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados. E mais, a ideia de “identidade”, especificamente de “identidade nacional”, não é originada da experiência humana, não surgiu dessa experiência como um “fato de vida” autoevidente. Segundo Bauman (2005), essa ideia foi obrigada a se lançar no mundo vivo de homens e mulheres modernos e chegou como uma ficção. “A ideia de ‘identidade’ nasceu da crise do pertencimento” (BAUMAN, 2005, p. 26).

Portanto, na pós-modernidade, a ideia de uma identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Deve-se falar em identidades possíveis, das quais o sujeito pode se identificar, ao menos temporariamente. (HALL, 2013). O sujeito pós-moderno precisa lidar com a abundância de oportunidades oferecidas e, em especial, com a fragilidade de cada uma delas. No âmbito das relações profissionais, pessoais ou íntimas, aplicações de longo prazo não propagam confiança, porque elas não são controláveis. Na pós-modernidade, o mais adequado seria ter as identidades “como um manto leve pronto a ser despido a qualquer momento”. (BAUMAN, 2005, p. 37).

A instabilidade é a referência da pós-modernidade, nada é feito para durar. A mudança obsessiva e compulsiva é a essência do modo pós-moderno de ser. Dessa forma, as escolhas podem ser mudadas infinitamente para melhor se adequar às necessidades ou aos desejos do sujeito.

Ajustar peças e pedaços para formar um todo consciente e coeso chamado “identidade” não parece ser a principal preocupação de nossos




contemporâneos, que foram atirados à força e de modo irredimível a uma condição don-juanesca (fugacidade do momento, *grifo meu*) e assim se vêem obrigados a adotar a estratégia correspondente. [...] Uma identidade coesa, firmemente fixada e solidamente construída seria um fardo, uma repressão, uma limitação da liberdade de escolha. Seria um presságio da incapacidade de destravar a porta quando a nova oportunidade estiver batendo. (BAUMAN, 2005, p. 59)

Quando o sujeito fala e se refere ao passado, é sempre a partir de uma posição histórica e cultural específica. Hall (1996) afirma que há duas formas diferentes de se pensar a identidade cultural. A primeira reflete a perspectiva na qual uma determinada comunidade busca recuperar a “verdade” sobre seu passado na “unicidade” de uma história e de uma cultura partilhada. A segunda concepção de identidade cultural observa a questão tanto de ‘tornar-se’ quanto de ‘ser’. Quando a identidade reivindica o passado, ela é reconstruída. No mais, o passado também sofre uma permanente transformação. Hall (1996) pede o reconhecimento da identidade, mas não de uma identidade que esteja fixada na rigidez da oposição binária. Ressalta a fluidez da identidade. Aqueles que reivindicam a identidade não se limitam a ser estabelecidos pela identidade, eles são capazes de estabelecer a si próprios e de reconstruir e transformar as identidades históricas, herdadas de um suposto passado comum.

Sendo assim, Santo Agostinho (1999) acredita que cada sujeito tem em sua posse, um “palácio de memórias”. Trata-se de um grande espaço para guardar as imagens das coisas vividas. “Chego ao campo e vastos “palácios da memória” onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie”. (SANTO AGOSTINHO, 1999, p. 215). No “palácio das memórias”, escondem-se os pensamentos e as percepções, tudo aquilo que o esquecimento não levou. Quando o sujeito dá a ordem, comparecem diante de si todas as imagens que deseja. Saem de lá todas as sensações, a luz, as cores e as formas dos corpos. Se assim desejar, terá também ao seu dispor, todas as espécies de sons, cheiros e sabores.

O grande receptáculo da memória — sinuosidades secretas e inefáveis, onde tudo entra pelas portas respectivas e se aloja sem confusão — recebe todas estas impressões, para as recordar e revistar quando for necessário. Todavia, não são os próprios objetos que entram, mas as suas imagens: imagens das coisas sensíveis, sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que as recorda. (SANTO AGOSTINHO, 1999, p. 216)




Para o autor, não é possível explicar com clareza como essas imagens se formaram, apesar de todo sujeito conhecer os sentidos que foram recolhidos e escondidos em seu interior. A plenitude da existência do “palácio das memórias” é a capacidade de representação dos sentidos que foram acumulados e transferidos à lembrança, portadora de todas as imagens.

Pollak (1992) destaca que, na maioria das memórias, existem marcos ou pontos relativamente invariantes, imutáveis. Os elementos que constituem as memórias, em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual o sujeito se sente pertencer. São acontecimentos dos quais o sujeito nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanha proporção que, no final das contas, é quase impossível que ele consiga saber se participou ou não desses acontecimentos. O autor argumenta ser perfeitamente possível que, por meio da socialização política ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que é possível falar numa memória quase herdada.

Nesse sentido, há um forte predomínio da memória sobre uma cronologia política específica, a sua organização em função das preocupações pessoais e políticas expressa que “a memória é um fenômeno construído” (POLLAK, 1992, p. 04). A construção sempre ocorre individualmente, enquanto os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. “O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização”. (POLLAK, 1992, p. 05). Para o autor, há um vínculo fenomenológico muito íntimo entre a memória e o sentimento de identidade. Pollak (1992) assume o sentimento de identidade no seu sentido mais superficial, o sentido da imagem de si, para si e para os outros. A imagem que um sujeito adquire ao longo da vida referente a ele próprio, a imagem construída e apresentada aos outros sujeitos e a si próprio. Faz-se necessário acreditar na sua própria representação e ser percebido pelos demais sujeitos. Portanto, pode-se dizer que “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, [...] do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p. 05).

A memória é, acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado. “A busca memorial é então considerada como uma resposta às identidades




sofredoras e frágeis que permitiria apoiar um futuro incerto em um passado reconhecível”. (CANDAU, 2016, p. 10). Para o autor, a memória e a identidade estão indissoluvelmente ligadas. Com a memória, o sujeito possui a ilusão de que o passado não está definitivamente inacessível, porque é possível fazê-lo reviver graças à lembrança. A memória constitui a vida de cada um e atua na construção da identidade do sujeito.

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, um mito, uma narrativa. Ao final, resta apenas o esquecimento. (CANDAU, 2016, p. 16)

Há laços genuínos entre memória e identidade e a certeza de que a memória, faculdade primeira, alimenta a identidade. A memória é a identidade em ação, o jogo da memória é mostrar que a identidade é feita de lembranças e esquecimentos. “Não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente”. (CANDAU, 2016, p. 19).

Dessa forma, os conceitos abordados por Santo Agostinho (1999), Pollak (1992) e Candau (2016) dialogam com as ideias defendidas por Woodward (2000), Hall (2003) e Bauman (2005). Passear pelos “palácios das memórias” (SANTO AGOSTINHO, 1999) à procura de pensamentos e percepções é um ato de construção identitária. Ali, o sujeito não só vê a si mesmo, como a todos os Outros que trilharam caminhos, ora planos, ora tortuosos ao seu lado. (WOODWARD, 2000). As relações sociais alimentam as identidades do sujeito, ele não nasce pronto. Mas ressignificam-se conforme as influências sociais recebidas. (HALL, 2003). Das experiências e vivências adquiridas, ficam as lembranças que a memória grava como força identitária.

A identidade como convenção social (BAUMAN, 2005) ocorre na presença, no olhar e na aceitação do Outro (POLLAK, 1992). A representação identitária é conjugada não só para o próprio sujeito, mas também para o mundo e as relações no seu interior (HALL, 2003). Ao manipular o passado, o sujeito se envolve em um processo de criação de si mesmo, uma reconstrução de dados e acertos sociais (CANDAU, 2016). O passado é uma forma de autenticar as identidades, uma tentativa de recuperar e validar as identidades reivindicadas. (WOODWARD, 2000). Todos os afetos passados estão encerrados na memória, se ela faltar, nada poderá ser dito. (SANTO AGOSTINHO, 1999). Toda representação identitária é fruto de recursos memorísticos, de uma posição histórica e cultural (HALL, 2003), sem esquecer que o Outro também contribui na



construção desse museu de acontecimentos (CANDAU, 2016). Por isso, toda narrativa do Eu é concebida a partir das coisas vividas ou fabuladas no ventre da alma, na memória. (SANTO AGOSTINHO, 1999).

No mais, a trajetória da construção identitária não tem fim. Logo, o sujeito pós-moderno precisa ter à sua disposição inúmeras bagagens memorísticas para atender às demandas de ressignificação, conjugadas não só ao seu próprio tempo e espaço, mas principalmente em exposição e aprovação do Outro. (BAUMAN, 2005).


2. Da leitura e da escrita

Petit (2009, p. 73) aponta que “a leitura pode ser uma via privilegiada para inventar um caminho singular, para construir uma identidade aberta, em evolução, não excludente”. É como encontrar uma referência, um caminho, um rastro em trajeto. As formas literárias podem sugerir que é possível ocupar um lugar na língua, inventar uma maneira própria de falar, em vez de ter sempre que recorrer aos outros.

A leitura contribui assim para criar um pouco de “jogo” no tabuleiro social, para que os jovens se tornem um pouco mais atores de suas vidas, um pouco mais donos de seus destinos e não somente objetos do discurso dos outros. Ajuda-os a sair dos lugares prescritos, a se diferenciar dos rótulos estigmatizantes que os excluem, e também das expectativas dos pais ou dos amigos, ou mesmo que cada um deles acreditava, até então, que era o mais adequado para o definir. (PETIT, 2009, p. 100)

Com a leitura, o aluno pode experimentar a sensação de ser protagonista de sua história, quando se aproxima de um livro, ele encontra ali uma maneira de se posicionar no mundo, de ver a si próprio, romper o esperado, esquivar-se do caminho destinado e escolher para si um lugar. Ler é um ato de afirmação pessoal.

A autora destaca que a linguagem está ligada com a construção do sujeito enquanto falante, o que determina sua vida é, em grande medida, o peso das palavras ou o peso de sua ausência. Trata-se de um jogo da presença e da ausência das linguagens, sobretudo, a verbal; quanto mais capacidade ele tiver para nomear as práticas de vivência, mais apto ele estará para vivê-las e transformá-las. Contudo, o oposto, a dificuldade de simbolizar, pode vir acompanhada de uma agressividade incontrolada. O que está em jogo na apropriação da língua é que ela vai muito além do desempenho escolar, ela toca no mais profundo, na possibilidade de pertencer a algum lugar. (PETIT, 2009).



Como as obras escolhidas estão vinculadas à temática das identidades e memórias, elas ilustram inúmeras questões existenciais dos narradores. A conjugação delas ao seu próprio tempo e espaço cultural assinalam para o aluno um caminho de escolhas.


Ler pode fazer com que a pessoa se torne um pouco mais rebelde e dar-lhe a ideia de que é possível sair do caminho que tinham traçado para ela, escolher sua própria estrada, sua própria maneira de dizer, ter direito a tomar decisões e participar de um futuro compartilhado, em vez de sempre se submeter aos outros. (PETIT, 2009, p. 100)

A leitura sugere novos posicionamentos. Ela pode representar para o aluno o espaço de abertura para o campo do imaginário, o lugar de expansão do repertório das identificações possíveis.

Percebemos que a reorganização de um universo simbólico, de um universo linguístico por meio da leitura, pode contribuir para que os jovens – ou os menos jovens – realizem algumas transformações reais ou simbólicas, em diferentes campos: transformações no percurso escolar e profissional que lhes permitem ir mais longe do que a programação social poderia levá-los; transformações na representação que têm de si mesmos, na maneira de se pensar, se dizer, se situar, no tipo de relações estabelecidas pela família, seu grupo e sua cultura de origem; transformações nos papéis que lhes foram atribuídos pelo fato de terem nascido menino ou menina; transformações nas formas de sociabilidade e solidariedade; transformações na maneira de morar e perceber o bairro, a cidade, o país em que vivem... (PETIT, 2009, p. 100)

A leitura é um projeto de inclusão, permitindo soltar a palavra e convidando o sujeito a outras formas de vínculo social, a outras formas de compartilhamento. Tffouni (2001) enfatiza que a escola deve desenvolver práticas pedagógicas consistentes, baseadas no conceito de autoria; oferecer aos alunos o papel de autores e legitimar os discursos produzidos na escola, fazendo com que eles circulem para fora da instituição. Para a autora, isso é restituir aos alunos a vontade de falar e escrever sobre seus próprios desejos.

No mais, a literatura é um legítimo direito do homem (CANDIDO, 1995). Ela é um bem incompressível, isto é, bem cuja necessidade não pode deixar de ser satisfeita sob o risco de desorganização pessoal ou no mínimo frustração mutiladora. Permite evidenciar os traços essenciais do homem, como a inteligência, o desenvolvimento das emoções e do senso de beleza, o humor, a boa disposição para com o outro e a capacidade de perceber a complexidade do mundo.



Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independentemente de nossa vontade. E, durante a vigília, a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedota, causo, história em quadrinho, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. (...) Portanto, assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. Deste modo, ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente. (CANDIDO, 1995, p. 174-5)

Por humanização, entende Candido, o processo que permite desenvolver os traços essenciais do homem, como a inteligência, o desenvolvimento das emoções e do senso de beleza, o humor, a boa disposição para com o outro e a capacidade de perceber a complexidade do mundo.


Com base nas considerações de Petit (2008), Tfouni (2001) e Candido (1995), é possível legitimar o papel do professor e sua responsabilidade em sala de aula. Sua função é mediar a leitura como um ato de construção de sentidos. Compreender que o texto coloca o sujeito em uma ordem simbólica, permite a criação de um rosto, de uma identidade e ensina-lhe sobre si mesmo e sobre outras vidas. Para finalizar, Benjamin (1996) destaca a ideia da função terapêutica da narrativa, na medida em que narrar permite a transmissão de "experiências" humanas e torna possível organizar experiências traumáticas, caóticas, díspares, abrindo espaço para a (re)construção das identidades e do mundo do leitor.

CONCLUSÕES PARCIAIS

Considera-se que, ao trabalhar com obras literárias e quadrinísticas em sala de aula, os benefícios esperados são o incentivo ao hábito de leitura e à produção escrita, a desenvoltura da oralidade, a 'alfabetização' da linguagem dos quadrinhos e o conhecimento de outras culturas por meio da leitura. Tais práticas promovem a autonomia dos alunos, a ampliação de horizontes, o desenvolvimento da autoria e possibilitam outras construções identitárias.

Referências

- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- BARBOSA, Sirlene; PINHEIRO, João. **Carolina**. São Paulo: Veneta, 2016.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência**: por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: Ed. da UNESP, 2004.
- CAGNIN, Antônio Luiz. **Os quadrinhos**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.
- CANDIDO, Antônio. O direito à Literatura. *In*: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CHINEN, Nobuyoshi. **Linguagem mangá**: conceitos básicos. São Paulo: Criativo, 2013.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. **Narrativas gráficas de Will Eisner**. Tradução de Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2005.
- FRANK, Anne. **O diário de Anne Frank**. Edição integral. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2013.
- FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. *In*: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GARCÍA, Santiago. **A novela gráfica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- _____. Identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio**, Rio de Janeiro, Iphan, n. 24, 1996. p. 68-75
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: Diário de uma favelada. 10. ed. São Paulo: Editora Ática, 2016.
- PETIT, Michèle. **Os jovens e a leitura**: uma nova perspectiva. 2. ed. Tradução de Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2009.



POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989. p. 03-15.

_____. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: v. 5, n. 10, 1992. p. 200-212.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. **Faces do humor**. Uma aproximação entre piadas e tiras. Campinas: Zarabatana Books, 2011.

SATRAPI, Marjane. **Persépolis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHWIKART, George. **Dicionário Ilustrado das Religiões**. Aparecida, SP: Editora: Santuário/Vale livros, 2001.

STOK, Barbara. **Vincent**. Porto Alegre: L&PM, 2014.

TFOUNI, Leda Verdiani. A dispersão e a deriva na constituição da autoria e suas implicações para uma teoria de letramento. *In*: SIGNORINI, Inês (Org). **Investigando a relação oral/escrito**. Campinas: Mercado de Letras, 2001. p. 77-94.

VERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos: uma alfabetização necessária. *In*: RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro (Orgs.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

ZABALZA, Miguel. **Diários de aula**: um instrumento de pesquisa e desenvolvimento profissional. Porto Alegre: Artmed, 2004.

WEEKS, Jeffrey. **The Lesser Evil and the Greater Good**: the teory and politics of social diversity. Londres: Rivers Oram Press, 1994.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 07-72.

YANG, Belle. **Adeus, Tristeza** — a história dos meus ancestrais. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

**O INVISÍVEL NO ESPELHO: DESLOCAMENTOS E LIQUIDEZ
IDENTITÁRIA NA OBRA "THE INHERITANCE OF LOSS",
DE KIRAN DESAI**

Thallita Mayra Soares Fernandes (UFSJ)
Anderson Bastos Martins (UFSJ)

Resumo: A obra *O legado da perda* (2007), de Kiran Desai, abrange deslocamentos em nível local e global, marcados por violências e subalternidade, que destroem por inteiro a possibilidade de uma identidade sólida, mas que, em contrapartida, oferecem a possibilidade de subverter discursos hegemônicos. O artigo visa discutir as diferentes perspectivas da identidade e do espaço global, contidas nos limites de poderes políticos e econômicos. Assim, são analisados os fenômenos da modernidade, do colonialismo e da fragmentação geográfica e psicológica diaspóricas, que influem nos costumes locais e na diferença da perspectiva sobre os territórios ocupados e da forma como eles são regulados pelas cidades globais.

Palavras-chave: Identidade; Diáspora; Transnacionalismo

Autora de *O legado da perda* (2007), Kiran Desai, nasceu na Índia e migrou com a família para a Inglaterra e, posteriormente, para os Estados Unidos da América. Enquanto artista imigrante, retrata neste romance, questões relativas a grandes jornadas e deslocamentos, percebendo-se, enquanto sujeito, como produto destes.

A obra de Desai aponta formas autoritárias de imperialismo, perpetuados por meios violentos e interiorizada por causa da alienação frente a determinados valores culturais. A escritora expõe questões relativas ao enfrentamento da opressão colonial, e os resultados de tal negociação frente a questões de gênero e de discriminação racial, perpetuados por identificações e conflitos nacionalistas.

Tal narrativa, por abranger tempos cronológicos e espaços geográficos distintos, permite comparar aspectos da Índia colonial e moderna, dos meados da década de 1980, demonstrando a importância do passado e das heranças históricas nas articulações de poderes econômicos, culturais e sociais contemporâneos, que repetidamente mantém estruturas segregacionistas, e, portanto, impedem certos sujeitos de atingir melhores condições de vida, em prol de uma parcela populacional hegemônica.

O legado da perda (2013) relata a trajetória de diversos personagens deslocados de seus locais de origem e, conseqüentemente, em níveis psicológicos, por esses não conseguirem articular suas novas identificações. O enredo abrange principalmente a perspectiva de dois personagens (Biju e Sai), que transferem a narrativa em diferentes



espaços e tempos e que constituem um contraponto entre as diferentes identidades dos sujeitos migrantes.


A trama se inicia no sopé do monte Kanchenjunga, na cidade de Kalimpong, onde vivem Jemubhai Patel, um juiz aposentado do serviço civil indiano, que morou alguns anos na Inglaterra e lá completou seus estudos. Seu casamento e paternidade miseráveis tornam-no um homem amargurado, capaz de amar apenas sua cadelinha Mutt. Assim, o juiz viúvo ignora sua neta Sai e o cozinheiro Pana Lal, com quem é obrigado a conviver.

Na região de Bengala, no ocidente da Índia, vivem personagens imigrantes, inclusive extralegais, que marcam diferenças identitárias por causa do uso do inglês sem sotaque, da cor da pele e da posição econômica. Como pano de fundo, a autora reproduz o conflito nacionalista Gorka e as confusões culturais resultantes de políticas autoritárias, perpetuadas por diferentes formas de imperialismos.

Alternativamente, em Nova York, diversos imigrantes ilegais trabalham em busca de um ideal de modernidade providos pelo capital financeiro. Igualmente, são marcados por distinções de nacionalidade, cheiro e hábitos alimentares. Neste espaço vive Biju, filho do cozinheiro dos Patel, que trabalha em restaurantes e vive em condições insalubres. Retratados como ratos, os extralegais são obrigados a se esconder e fugir em várias partes da trama. Consecutivamente mudam de emprego, porém, a humilhação e exploração os perseguem em todos os lugares, independente das nacionalidades dos patrões.

As imagens do legado imperial inglês, ainda muito fortes na Índia (em especial em espaços rurais) e a situação pós-colonial, refletem que a mudança da situação do Estado indiano manteve as hierarquias passadas intactas. Quanto mais subalternos são os sujeitos, mais difícil se torna a conquista de melhores condições de vida.

Biju, que se considera o “rapaz mais sortudo do mundo todo” (DESAI, 2007: 119) ao conseguir um visto temporário nos EUA, é, assim como outros jovens, persuadido a sair do país, por pessoas cujo imaginário está contaminado com a ideia de Eldorado que reside nas megalópoles. Sob o pretexto de que o Sul Global é falido e que as oportunidades de sair se esgotarão, discursos como este tornam-se comuns ao longo do enredo: “É melhor deixar mais cedo ou mais tarde... a Índia é um navio afundando. Não quero ser insistente, querida, sweetie, só estou pensando na sua felicidade, mas as portas não vão permanecer abertas para sempre...” (DESAI, 2007: 66).




Desai parece deixar claro que o desejo de ascensão econômica parte da comunidade, mas principalmente dos pais, os quais buscam a própria satisfação e o desejo de ascender socialmente, acreditando que a felicidade e realização dos filhos depende somente da aquisição de capital. Assim, a autora escreve: “O cozinheiro fez isso por biju, mas também por ele mesmo, para suprir seu desejo pela modernidade: torradeiras, máquinas de barbear elétricas, relógios, câmeras, cores de desenhos animados” (DESAI, 2007: 68).

Migração, seja interna ou internacional, é muitas vezes a única fonte de renda da família. O consumo de equipamentos domésticos, roupas, carros, os investimentos em educação e até mesmo práticas de saúde importados do país de acolhimento são formas generalizadas de marcação da ascensão social. Ao retornarem, a população espera reencontrar o migrante, pois ele próprio torna-se fetiche, um ícone da modernidade (OONK, 2007).

O sonho, porém, parece ruir desde a chegada ao prédio da imigração, onde as marcas da subalternidade no tecido social são apresentadas. Biju está “Parado ali, sentindo a enorme medida do quanto era desprezado”, por começar a perceber o racismo como condição imaginária que partia dele e que circunda a sociedade como um todo, assim, “Quanto mais escuro se é, Biju pensou, mais sujo se parece” (DESAI, 2013: 185). Tal projeção reflete grande alienação, fruto das interações sociais e revela a perda da essência humana, que ao se projetar em um modelo, torna o sujeito estranho a si mesmo (CAIRE, 1956).

A subalternidade e a alienação são apresentadas como fatores que impulsionam a imigração. Estes aspectos são responsáveis por manter o sujeito em uma posição marginal. Mesmo Sai, que fala o inglês britânico, possui status social por causa da profissão do avô e vive em condições melhores do que a população nativa, sofre preconceitos por ser uma órfã que traz nas marcas destas diferenças, o sentimento de ser estrangeira em seu próprio país. Desai (2007: 44) ilustra: “Ah, Avô mais lagarto que humano. Cachorro mais humano que cachorro. O rosto de Sai de ponta-cabeça na colher de sopa”.

Mulheres e sujeitos pobres carregam marcas da subalternidade - o que contribui com a falta de autoestima e em consequência, torna-se muito difícil, por questões psicológicas, que estes grupos se desvencilhem da imagem inferior incutida a eles. No




prédio da imigração, em uma das cenas do livro, o estrato da sociedade se apresenta em um microcosmo de uma fila: “ Não era lugar para bons modos e foi assim que a fila se formou: rapazes com cara de lobo primeiro, homens com famílias em segundo, mulheres sozinhas e Biju, e por último, os decrepitos” (DESAI, 2013: 189).

Nota-se que, apesar de ocuparem um duplo estatuto de subalternidade, Biju ocupa a mesma posição que as mulheres sozinhas, mal vistas e mal quistas na Índia. Tal fato se relaciona com as identificações modernas, que são baseadas em construto de mercado. Sistemas patriarcais demandam dos homens que estes sejam provedores. O trabalho e o auto sustento são marcas de masculinidade e, por isso, Biju assemelha-se socialmente a uma mulher, que, por não poder trabalhar, deveriam ser mantidas por algum homem da família. Na obra de Desai (2013), ele é mantido pelo pai na Índia.

A modernidade, nos países de terceiro mundo, foi representada pelos meios de transporte e aparelhos elétricos. A cultura de massa estadunidense se impôs em telas de cinema, seriados e desenhos animados, disseminando estilos de comportamento e vestuário cosmopolitas, que resignificaram simbolicamente a realidade. O chamado *American Way of Life*, contrapôs-se aos costumes orais e entretenimentos ligados a aspectos religiosos do Sul Global (SANTIAGO, 2008). Assim, está figurado no romance: “Tinham vindo a pé pela floresta, com jaquetas de couro do mercado negro de Katmandu, calças cáqui, bandanas: a moda universal dos guerrilheiros” (DESAI, 2007: 13).

Seja na diáspora ou em suas terras natais, as representações inventadas e comercializadas mantiveram adestrado um ideal de pátria e de cidadãos submetidos a uma imaginação totalitária. Ao espelhar objetos virtuais, abstratos e incapazes de interagir, surgem tensões nas identificações dos sujeitos, pois se perpetua uma imagem distorcida deles mesmos e da realidade em que vivem (OONK, 2007), portanto: “Biju ficava tão orgulhoso do cinema de seu país que quase desmaiava” (DESAI: 2007: 73).

As identificações, termo proposto por Hall (2015) como substituto do termo identidade, são múltiplas e muitas vezes contraditórias. Sujeitos diaspóricos tendem a buscar registros de suas terras natais em produtos alimentícios, vestimentas, religião ou representações midiáticas que representam seus países de origem. A negociação entre identificações natais e outras, que se adquire em outros territórios enquanto imigrante, nem sempre é fácil. Assimilar costumes, ou adquirir hábitos como comer carne de vaca, se relacionar com prostitutas, consumir álcool e cigarros, para os hindus, torna-se




sinônimo de engolir o estrangeiro e ser consumido por ele. Neste sentido, o transplante de bagagem cultural torna-se um impedimento para a integração social dos sujeitos nas nações de acolhimento (OJWANG, 2013).

Nesse processo, cujo espaço é interativo, novas identidades são geradas e elas retêm influências de memórias das raízes dos sujeitos, ao mesmo tempo em que absorvem influências da nova cultura. O termo comumente se refere à experiência de discriminação e exclusão, e, ao mesmo tempo, a identificação positiva com o patrimônio histórico altamente elogiado da civilização indiana (OONK, 2007), porém, podem tornar-se espaços de aprisionamento, pois as interações entre sistemas diferentes geralmente culminam em conflitos morais e intensificam a necessidade do sujeito em reproduzir sua identidade, que dificilmente será bem aceita (HALL, 2003).

Descrita por sua natureza dupla ou paradoxal, diásporas surgem de um processo de deslocamento e da necessidade de reinstaurar o conceito de lar (NASTA, 2001). Em geral, se referem a pessoas que não se sentem confortáveis com a sua identidade não-estabelecida, como a indicada no seu passaporte. Comunidades diaspóricas tendem a ocupar uma zona de fronteira, onde existe hibridismo étnico, que esconde longos processos históricos de segregação que mantém sujeitos precariamente apresentados no limite de uma episteme de deslocamentos reais ou imaginários, os quais se auto impõem certa sensação de exílio (MISHRA, 2005).

A alimentação, para Apadurai (1988), pode indicar resistência à assimilação ou a capitulação das influências culturais ligadas à raiz. A representação literária de hábitos gastronômicos está intimamente relacionada com a comunidade de pertencimento e etnicidade. Práticas culinárias marcam fronteiras, ou seja, são marcas de isolamento cultural. Na mesma medida, causam hostilidades e, por causa disto, muitas vezes os imigrantes são reconhecidos e lembrados pelos cheiros de especiarias que utilizam em suas cozinhas.

Ao serem saboreadas em outro tempo e lugar, tal dieta demonstra o desejo de manter a memória cultural. Biju, que inicia sua trajetória nos EUA trabalhando em restaurantes carnívoros, passa a perceber contradições sociais entre a metrópole e sua terra natal e, a cada cena, se isola para manter suas tradições originais. Ao recusar mimetizar os hábitos estadunidenses, entretanto, torna-se um sujeito sozinho e desorientado.




Os sujeitos migrantes se percebem, na obra literária, à beira de um abismo emocional. Entre a saudade de casa e o ódio da família que insistiu pela partida, os migrantes sentem-se abandonados em dois mundos. A rejeição na sociedade de acolhimento marca a perda de antigos costumes e a vergonha por ser considerado e se considerar diferente. A sensação de fracasso por que eles passam, faz com que se agarrem à situação financeira, como única hipótese de resolução dos problemas que enfrenta em uma sociedade cosmopolita.

Momentos de crise, marcados pelo desejo de retorno ao lar, estão relacionados ao apego ao passado romanticamente idealizado na memória de sujeitos deslocados. O estranhamento com que se deparam e o estado permanente de tornar-se, medeia e transmuta a percepção de lugar e de tempo, origem e pertença, modificando a forma como sujeitos deslocados se relacionam com o mundo e como entendem e agem frente a questões políticas, econômicas e sociais nas duas nações, podendo significar ambigualmente liberdade e negação de proposições culturais diversas (BHABHA, 1988).

Despojados do sentimento de pertença e obrigados a enfrentar a negação de sua história, os migrantes ocupam uma posição vulnerável. Eles atravessam os limites territoriais entre a própria e a terra do ex-colonizadores. A narrativa da imigração inclui a perda de “continuidade” e a busca pelo pertencimento, mas também a experiência e negociação do racismo e do colonialismo. As relações entre sujeitos governantes e governados (CHATERJEE, 2008) são mediadas por traços, memórias e histórias seculares de imperialismo e resistência.

A representação do cotidiano de migrantes nas nações de acolhimento se dá por meio de identificações racistas. O “mau cheiro”, a animalização e os comportamentos “estranhos” traduzem o imigrante. Aqueles mais assimilados são menos repudiados, têm permissão de existir enquanto cópia. Estes são representados por indianos que se envergonham de sua herança e preferem apagar suas identidades (OJWANG, 2013).

O indiano autenticado deve encenar determinadas performances para atender às ideologias dominantes. Por esse motivo, eles acabam negando a si próprios e acatando à posição de inferioridade. Biju, por exemplo, sente vergonha de si próprio, do seu inglês, dos seus costumes e do seu cheiro. Ele quer se misturar na sociedade branca, mas as diferenças que o marcam como imigrante o afastam dessa fantasia. Por esse motivo ele



se apega às marcas de sua origem e escolhe a invisibilidade, sem compreender que ela também significa resistência.


O sujeito pós-moderno, deixou de ser compreendido como integral, já que a liquidez da modernidade tem deslocado com facilidade as estruturas do mundo social e, portanto, desestabilizam identidades, fragmentando-as e remodelando-as em estruturas contraditórias ou não resolvidas. Por causa da produção de identidades por meio da exibição de bens de consumo, cada vez mais as identidades tornam-se descartáveis, como os produtos que as define. As commodities distribuídas globalmente traduzem uma espécie de homogeneização cultural. Ao lado dessa tendência, surge um novo interesse pelo local, não como espaço tradicional, mas como produtor de mercadorias étnicas (BAUMAN, 2005).

O fenômeno da globalização envolve a transformação de velhas estruturas geográficas, econômicas e culturais, que refletem mudanças nos padrões de produção e consumo, as quais por sua vez produzem identidades novas e globalizadas. Essas novas identidades são caracterizadas para que consumidores globais se identifiquem em qualquer lugar do mundo e faz com que eles mal se distingam entre si (BAUMAN, 2000).

As relações econômicas, entretanto, provavelmente não desestabilizarão as diferenças no tratamento de grupo com poderes desiguais e continuarão a manter sujeitos subalternos aprisionados em sua localização social. Refugiados e imigrantes ilegais, por exemplo, continuarão fazendo travessias, muitas vezes fatais, em busca de uma nova vida (MASSEY, 1991).

O fenômeno da globalização tem pacto sobre o país de origem e país de destino, e como resultado, as sociedades apresentam formas diversas, étnica e culturalmente. A migração produz entidades plurais, mas também identidades contestadas no processo que é caracterizado por grande desigualdade. Representa um processo característico da desigualdade em termos de desenvolvimento e funciona como fator de expulsão dos países pobres e atração de sociedades pós-industriais e tecnologicamente avançadas. O movimento Global do Capital geralmente muito mais livre que a mobilidade do trabalho (WOODWARD, 2014).

As habitações insalubres e o trabalho nos porões de restaurantes ilustram o aspecto *underground* da condição migrante: eles deveriam ser mantidos naquele espaço inferior, abaixo de toda uma sociedade, escondidos como ratos para não infectar as doces ilusões



cosmopolitas, para não desmanchar os conceitos de equanimidade ou ferir os discursos sobre meritocracia. O peso de estar sob os pés de uma multidão que não consegue se mover contra a triste realidade de manter o *outro* preso em uma condição degradante, de não perceber que a política não age em prol do *diferente*, mas do *mesmo*, que há séculos tem privilegiado alguns em detrimento de outros. A sociedade do lucro e do apagamento das diferenças, continuam mantendo sujeitos sob uma capa de invisibilidade, portanto, carregando por causa dos desequilíbrios de poder, os velhos preceitos coloniais.


O que resta aos sujeitos, frente a esta situação é o arrependimento. Primeiro de partir, e muitas vezes de retornar. Entre o estranhamento frente aos hábitos familiares tradicionais e a tempestuosa vontade de fugir de um mundo estranho, muitas tensões passam a perturbar os quadros de identificações dos migrantes e eles passam a se perceberem como deslocados em ambos os lugares, reforçando a ideia de que qualquer atitude que tomarem parecerá incorreta.

Na obra, os migrantes idealizam as metrópoles como as nações do recomeço e da modernidade. Lá eles têm a possibilidade de se realizar financeiramente. A nova terra personifica a mudança, o progresso e o materialismo; a pátria, representa a estabilidade, tradição e a espiritualidade. Migrantes que valorizam as últimas opções, em detrimento da escolha financeira, retornam.

Essas novas identificações podem ser desestabilizadas, mas também desestabilizadoras, pois, a noção de identidade em crise leva à afirmação de várias identidades. Consequentemente, a busca por identidade supostamente perdidas, leva os sujeitos, muitas vezes, a buscar referências em formas antigas de identificação étnica e religiosa (ANDERSON, 2008).

Eric Hobsbawm (2007) afirma que o fim do nacionalismo não está à vista, pois o fator nacional é o que legitima a vida política do nosso tempo. A nação enquanto comunidade política imaginada é, ao mesmo tempo, limitada e soberana. O nacionalismo é o legado dos europeus para o mundo. Contraditoriamente, as maiores guerras mundiais foram definidas em torno de nação e da política da amnésia, que preferiu esquecer as origens heterogêneas de seu nascimento (THIESSE, 2011).

Esse conflito pode ser entendido como reflexo do nacionalismo regressivo do Oriente, que pode ser caracterizado pela aversão do impacto globalizante nas diferentes




esferas da vida local e desejo de retomar um passado construído sob preceitos de glória, muitas vezes imaginados (MUKERJEE, 1993).

A hibridização do poder colonial, não constitui uma ruptura radical com os princípios fundamentais do colonialismo como tal, uma vez que busca transcender o seu próprio eurocentrismo e pode, por esse motivo, perseguir ideais intangíveis e segregacionistas e, portanto, permanecer em um processo que não dá autonomia aos cidadãos e deslegitima a sociedade civil. Chatterjee (2008) aponta que este fato está intimamente ligado à história do capitalismo global, porque sua narrativa se converte em violência, mercantilização inerente à guerra, genocídio, conquista e colonialismo - mas que são narrados em uma história de progresso, desenvolvimento, modernização e liberdade universal - aspectos sob os quais a nação tem se (re) construído, utilizando o dinheiro como valor de troca e intermediário universal.

Shumsky (2003) destaca que dentre os tipos de migrante existe ainda um outro, nomeado de “migrante de retorno”, que representa os sujeitos que migraram rumo a uma nação de acolhimento, retornam às terras natais e regressam para primeira nação de acolhimento - estes, parecem pertencer simultaneamente aos dois mundos. O imigrante torna-se, portanto, objeto de reflexão privilegiado, pois é o sujeito em trânsito, observador dos fenômenos líquidos que marcam a contemporaneidade (BAUMAN, 2000).

O imigrante é a figura desterritorializada, deslocada do seu lugar familiar, que está em trânsito. Seu aspecto transcultural torna-se símbolo da opressão totalizante do sujeito. Seu hibridismo faz incidir um olhar estranhado sobre os conceitos de nação e nacionalidade, pois exhibe uma dupla relação de aquisição e recusa identitária na busca de inserção no mundo. O sujeito contemporâneo torna-se cidadão do mundo, em devir em relação às subjetividades e referências. Paradoxalmente, o sujeito cosmopolita torna-se estrangeiro e detestável mediante precedentes do poderio econômico.

A posição ambivalente dos sujeitos deslocados pode ser lida como uma reação amarga para o fracasso das inúmeras tentativas em encontrar seu lugar no mundo. Este reconhecimento do próprio desamparo pode ser interpretado como a força motriz que impulsiona Sai a rejeitar qualquer forma de pertença, resultando assim em sua firme determinação de ser a sua única família e comunidade. Por esta razão, a fim de adquirir o seu verdadeiro significado, o desejo de partir de Kalimpong deve ser lido em conjunto com a admissão de amor auto resoluto da protagonista feminina de Desai (2013).



A romancista contextualiza os deslocamentos como um aspecto emergente de uma herança implícita. As jornadas dos antepassados, desembalam o passado e são cruciais ao entendimento do presente. Portanto, a história de Nimi configura a base para a história de Sai. Em contraste com Nimi (avó de Sai), a neta desempenha a função como um dos centros do texto. A adolescente recebe educação formal em um convento e, posteriormente, é educada por Noni e por Gyan, um nepalês militante com quem Sai se envolve romanticamente. O relacionamento, no entanto, cai por terra por causa de seus diferentes estatutos sociais e a diferença de oportunidades. Gyan, em contraste com a jovem, está propenso a ficar preso em Kalimpong eternamente.

Bhabha (2014), assim como Chatterjee (2008), ao observarem o problema que existe no “tempo vazio e homogêneo” do capitalismo e captar a metáfora nacional como a troca de liberdades individuais em prol de uma unidade, refletem que a tendência à totalização suprime o fato de que a existência só é possível no terreno instável, imensurável da heterogeneidade.

Se as identificações são formas utilizadas para representarmos a nós mesmos, e sabemos ser uma ilusão apreendê-las em uma forma una e imutável e, se, portanto, um sujeito possui identificações móveis e contraditórias, comunidades também não poderão ser dadas como coerentes. No texto de Desai, a autora deixa claro que as questões acerca das des-localizações estão cobertas pela neblina das ilusões ocidentais e a pretenciosidade de tentar separar aspectos metafísicos em blocos racionais. Esta característica é tão presente na ciência ocidental, que mesmo os aspectos híbridos, mestiços, heterogêneos são analisados e agrupados por suas similaridades. O pluriverso da modernidade resiste às caracterizações homogêneas, às significações centradas.

A autora reconhece a importância de recordar, seja por que as lembranças estabelecem vínculos de negação e postula consequências de ações contraditórias, seja no sentido de fazer uma reconciliação frente ao sentimento de exílio engendrado pela migração. Com o intuito de ressaltar uma narrativa mais interna e subjetiva, Desai começa romance de um ponto intermediário de um ciclo, e, ao término da trama, não encerra as trajetórias e os conflitos. Sua estrutura não-linear assume a estória como um produto de várias relações que se dão entre o passado e o presente e destaca o caráter desordenado e sincrético da história: o fato de que indivíduos são o produto de várias jornadas que se misturam e dissolvem as linhas invisíveis entre as fronteiras.

Referências

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APPHADURAI, A. Commodities and the politics of value, in: **THE SOCIAL LIFE OF THINGS: COMMODITIES IN CULTURAL PERSPECTIVE**, Cambridge University Press January, 1988.

BAUMAN, Z., VECCI, B. [1925] **IDENTIDADE: entrevista a Benedetto Vecci**, tradução: Carlos Alberto Medeiros, Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. 258p.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**: Tradução de Myriam Avila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Glaucia Renate Gonçalves, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

CAIRE, G. **L'Aliénation dans les oeuvres de jeunesse de Karl Marx**. La Pensée Universitaire, 1956

CHATTERJEE, P. **La nación en tiempo heterogéneo**: y otros estudios subalternos - Traducido por: Rosa Vera y Raúl Hernández Asensio.ed. - **Sociología y política**. Buenos Aires. Editores Argentina: Siglo XXI, 2008.

DESAI, K. **O legado da perda**; tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: objetiva, 2007.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**, trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guarcia Lopes Louro, lamparina, R.J. 12ª ed, 2015.

_____. Pensando a Diáspora (Reflexões Sobre a Terra no Exterior). In: **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Liv Sovik (org); Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HARGREAVES, A. Perceptions of place among writers of algerian immigrant origin in france, in: **WRITING ACROSS WORLDS: Literature and migration**; *Edited by Russell King, John Connell and Paul White*, London First published, by Routledge. 1995.


HOBBSBAWM, E. **The Invention of Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

MASSEY, D., "Power-geometry and a progressive sense of place" in **Mapping the futures: local cultures, global change** Eds Bird, J., Curtis, B., Putnam, T. and Tickner, L. (Routledge, London), 1993.

MALDONADO, M. **A subversão do ser**: identidade, mundo, tempo, espaço: fenomenologia de uma mutação. São Paulo, 2001.

MISHRA, V. **The Literature of the Indian Diaspora**: Theorizing the diasporic imaginary, Routledge, USA, 2007.

MUKERJEE, N. "Nationalism in the Transnational Space: A Saga of conflict in The Inheritance of loss". In **A spectrum of indian Literature**. Ed. Om Prakash Dwivedi. Bankok, Houston et. al: Japss Press, 2009: 86-93.



OJWANG, D. **Reading migration and culture**: the world of East African Indian Literature ,Palgrave MACmillan, London, 2013.

OONK, G. **Global Indian Diasporas**: Exploring Trajectories of migration and Theory, Amsterdam University Press, 2007.

SANTIAGO, S. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo horizonte: Editora UFMG, 2004.

SHUMSKY, N. L. Migration and return in american romances from 1920 to 1930, in: **Rivers to cross**, Palgrave, UK 2003: 198-215.

WOODWARD, K. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais/ Silva, T.T. (org). HALL, S.; WOODWARD, K. 15 ed. Petrópolis, RJ, Vozes, 2014.

THIESSE A. M. A Europa das Nações , **in escrever a nação** pp. 69- 75, literatura e nacionalidade (uma antologia). Carlos Manuel Ferreira da Cunha (ed.) ISBN: 978-1-4477-3158-0. Carlos Cunha e Opera Omnia 1ª edição: Junho de 2011.

O CATÁLOGO ABISSAL DE GEORGES PEREC

Adilson A. Barbosa Jr (UFMG – CNPq)¹

Resumo: Neste trabalho, abordamos o múltiplo jogo de verossimilhanças presente na novela *A coleção particular*, de Georges Perec. Essa narrativa abrange a trajetória de um grande colecionador de arte, o personagem Hermann Raffke. O texto apresenta ao leitor, por meio da elaboração de imagens, o acervo colecionado por Raffke. Nossa hipótese é a de que a descrição pormenorizada das obras de arte potencializa o jogo de verossimilhanças e, com isso, intensifica os efeitos da reviravolta final da novela.


Palavras-chave: Georges Perec; ficção moderna; imagologia; *strange loop*.

Em *A coleção particular* [*Un cabinet d'amateur*], de Georges Perec, um dos fios condutores da narrativa é a trajetória de um grande colecionador de arte chamado Hermann Raffke. Ao longo da novela, o acervo reunido por esse personagem é apresentado ao leitor por meio da elaboração de imagens. E a elaboração dessas imagens segue uma dupla via: a enumeração descritiva de dezenas de quadros pertencentes ao colecionador; o detalhamento de uma enorme pintura que retrata grande parte da coleção e que, por retratar também a si mesma, configura-se como uma *mise en abyme*.

A grande pintura em abismo, cujo título é o mesmo da novela, *A coleção particular* [*Un cabinet d'amateur*], ocupa também uma posição central na narrativa – tanto que a novela traz o subtítulo “história de um quadro” [*Histoire d'un tableau*]. Quanto a essa pintura e o que ela representa, vale o que Douglas R. Hofstadter escreveu a respeito de um trabalho de M. C. Escher intitulado *Galeria de gravuras*. Hofstadter, a partir do conceito de *strange loop* – “volta estranha”, que preferimos traduzir por “volteio estranho” –, afirma que esse tipo de obra é “uma maneira de representar um processo sem fim de modo finito” (HOFSTADTER, 2001, p. 16). Quanto ao conceito de “volteio estranho”, o autor explica:

O fenômeno das “voltas estranhas” ocorre sempre que, quando nos movemos para cima (ou para baixo) através dos níveis de um sistema hierárquico, encontramos-nos, inesperadamente, de volta ao lugar de onde partimos. (...). Por vezes, emprego a expressão *hierarquia entrelaçada* para descrever sistemas em que ocorrem voltas estranhas. (HOFSTADTER, 2001, p. 11, grifos do autor)

¹ Doutorando em Estudos Literários (UFMG). Contato: barbosajradilson@gmail.com



A mesma litografia de Escher, *Galeria de gravuras*, é descrita por Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, nos seguintes termos: “[n]uma galeria de quadros, um homem contempla a paisagem de uma cidade e essa paisagem se abre a ponto de incluir a galeria que a contém e o homem que a está observando” (CALVINO, 1990, p. 114).


É uma imagem assim, em abismo, que compartilha o título com *A coleção particular [Un cabinet d’amateur]*, de Georges Perec. Deixemos de lado, no entanto, essa pintura em abismo a fim de, paralelamente ao que ela significa na narrativa em questão, nos encaminharmos à outra via de elaboração de imagens no âmbito da novela: a enumeração descritiva de vários dos quadros que compõem a coleção particular do personagem Hermann Raffke.

Os episódios que mostram a trajetória de vida desse personagem central, o “autêntico *self-made man*”² (PEREC, 2005, p. 34) Hermann Raffke, também narram como ele reuniu sua coleção, e são entremeados por listas que descrevem as obras colecionadas. Tais descrições variam quanto ao grau de pormenorização e algumas trazem dados das circunstâncias em que as obras foram adquiridas.

As descrições das pinturas são feitas com o emprego do recurso retórico da écfrase, que, de modo sucinto, pode ser definido como a tradução do visual em texto escrito (Ver ECO, 2007, p. 245). É por meio desse recurso que, na novela de Perec, as obras da coleção particular são elaboradas, discursivamente, no imaginário do leitor. As listas, que contêm as descrições das pinturas, se conjugam com os avanços – e com os recuos – da narrativa e ocupam parágrafos autônomos, isto é, cada pintura, cada quadro é descrito em um parágrafo apartado, de menor ou maior extensão, conforme o nível de detalhamento da écfrase. Com isso, o texto narrativo chega a se converter, ao menos em parte – mas uma parte considerável –, em uma espécie de conjunto de verbetes: um catálogo.

Na trama, após a morte do colecionador, o acervo que ele reunira em vida é paulatinamente leiloado. Por isso, quando os parágrafos descritivos – que qualificamos como “verbetes” – referem-se a obras vendidas em leilão, o texto contém, inclusive, o valor pelo qual cada obra foi leiloadada.

² “classique *self-made man*”. Perec. *Un cabinet d’amateur*, p. 36.




No entanto, ao final da novela, é revelado que a maioria das pinturas que integraram a coleção era falsa. Os leilões faziam parte de um estratagema concebido pelo colecionador, Raffke, com o objetivo de se vingar de *marchands*, consultores e negociantes de arte que o haviam ludibriado induzindo-o a adquirir obras falsas, ou obras autênticas, mas que, na verdade, não tinham relevância artística. Por ter descoberto, em vida, tais engodos, Raffke preparou, com a ajuda de um sobrinho – o real autor/falsificador das pinturas da coleção – essa vingança pós-morte.

Como seria de se esperar de um enredo que envolve o ambiente do mercado de arte, a narrativa contém alusões a temas como autenticidade e falsidade, original e cópia. Ainda assim, a revelação final – quanto à falsidade das pinturas – não deixa de surpreender o leitor. Nossa hipótese é a seguinte: o que possibilita que o leitor se surpreenda é o modo pelo qual, ao longo da novela, as obras de arte da coleção são construídas imageticamente. Tal construção imagética dá-se a partir de detalhes, de pormenores e, sobretudo, pelo acúmulo de detalhes e pormenores.

A intensa pormenorização termina por gerar o que Roland Barthes denomina “efeito de real” (BARTHES, 2004, p. 181). No ensaio com esse título, Barthes trata do papel desempenhado, em narrativas, pelos pormenores. Dá, entre outros, o exemplo de um barômetro que aparece em *Um coração simples* [*Un coeur simple*], de Gustave Flaubert. Os pormenores – que o próprio Barthes qualifica, com o emprego de aspas, como “inúteis” (BARTHES, 2004, p. 182) – são, de acordo com o ensaísta, um fundamento de verossimilhança. Na novela de Perec, os pormenores empregados na construção das imagens da coleção de pinturas propiciam um jogo de múltiplas verossimilhanças. O leitor, todavia, não abstrai o fato de que está fruindo uma narrativa ficcional. O “efeito de real” ou o “fundamento de verossimilhança”, para utilizar os termos de Barthes, é gerado para o leitor – e com a participação do leitor –, mas no plano diegético, isto é, no âmbito da narrativa. E, conforme pontuamos anteriormente, o efeito de real é alcançado por meio de descrições pormenorizadas, pelo acúmulo de detalhes. Como neste exemplo do que qualificamos de verbete:

Escola italiana: *A Anunciação nos rochedos*. Uma paisagem escarpada e tormentosa dispõe em seu centro de uma espécie de gruta onde a Virgem está sentada, um livro aberto sobre os joelhos. Ela parece não ver o arcanjo Gabriel que, com um lírio na mão, se inclina a poucos passos dela. Ao longe, caçadores e cães acossam um cervo. Pertenceu à coleção do dr. Heidekind, de Hamburgo. Comprado em 1891 por



dois mil marcos por intermédio do negociante de vinhos James Tienappel.³ (PEREC, 2005, p. 46)


Descrições assim, que utilizam o recurso da écfrase, se multiplicam na narrativa e, por se multiplicarem, dão ao texto uma feição de catálogo. No excerto – ou verbete – que acabamos de citar, a obra não é apenas construída imgeticamente, mas são também narradas as circunstâncias de aquisição, pois há um registro de como a pintura descrita foi incorporada à coleção do personagem, Raffke. Em outros termos, a obra recebe um passado. E “o passado – buscamos aqui uma assertiva de Susan Stewart, no livro *On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection* – empresta autenticidade à coleção”⁴ (STEWART, 1993, p. 151). Nesse sentido, em *A coleção particular [Un cabinet d’amateur]*, os pormenores descritivos conferem também, às obras descritas, um lastro de procedência.

Para compreender o efeito de verossimilhança que o acúmulo de detalhes gera para o leitor que interage com a novela em questão, é útil a dicotomia “crença e tautologia”, elaborada por Georges Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*. Didi-Huberman relaciona a tautologia à arte minimalista. Ao produzir objetos desprovidos de detalhes, o artista minimalista pretenderia apresentá-los como presença específica: objetos que não estimulassem a fabricação de imagens na mente do espectador. Uma renúncia à ficção – ou à ficcionalidade –, portanto. Daí o caráter tautológico: na arte minimalista, cubos seriam tão somente cubos. Nos termos de Didi-Huberman: “[v]olumes que decididamente não indicavam outra coisa senão eles mesmos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 50). A crença, ao contrário, seria desencadeada pelo detalhe. Bastaria “um simples detalhe” para que a avidez da crença seja despertada. Daí o ensaísta considerar que a meta do programa minimalista seria inatingível, pois alguma imagem sempre pode ser estimulada, mesmo pelos objetos mais simples que pudessem ser postos diante do espectador.

No caso da novela de Perec, os quadros são apresentados ao leitor justamente a partir dos detalhes. O emprego da écfrase induz à construção imagética aquele que lê, já

³ “École italienne: *L’Annonciation aux rochers*. Un paysage escarpé et tourmenté ménage en son centre une sorte de grotte où la Vierge est assise, un livre ouvert sur le genoux. Elle semble ne pas voir l’archange Gabriel qui, un lis à la main, s’incline à quelques pas d’elle. Dans le lointain des chasseurs et leur meute traquent un cerf. Appartenait à la collection du docteur Heidekind, de Hambourg. Acheté en 1891 pour deux mille marks par l’intermédiaire du négociant en vins James Tienappel”. Perec. *Un cabinet d’amateur*, p. 50.

⁴ “the past lends authenticity to the collection”. STEWART. *On longing*, p. 151.




que esse recurso, conforme assinala Liliane Louvel, “fornece o maior grau de ‘picturalização’ do texto” (LOUVEL, 2012, p. 60). O leitor, com isso, pode se tornar o que Didi-Huberman chama de “homem da crença”, aquele que “*verá sempre alguma outra coisa além do que vê*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 48, grifos do autor). Na narrativa em questão, pinturas são descritas. E o leitor lê – e co-inventa – imagens dessas obras de arte, inseridas em uma coleção de arte.

Heirich Lausberg, em *Elementos de retórica literária*, observa que “[a]s figuras da acumulação surgem como pormenorização e como argumentação. Os limites entre ambos os tipos de conteúdo são pouco nítidos” (LAUSBERG, 1982, p. 217). Invertendo a equação de Lausberg, podemos dizer que os limites entre pormenorização e argumentação são pouco nítidos justamente porque o acúmulo de pormenores possui também um efeito de argumentação. No âmbito da novela de Perec, a pormenorização imagética das pinturas – inscritas no catálogo em que a narrativa se converte – fornece um teor de verossimilhança suficiente para que o leitor se abstenha de questionar a condição, de autenticidade ou de falsidade, das obras descritas. Esse leitor crê – se adotarmos a dicotomia de Didi-Huberman – nas imagens que constrói a partir do texto.

Desse modo, sobre as pinturas e o catálogo que as contém incide uma espécie de estabilização, e a expectativa do leitor volta-se para a sequência narrativa, para os episódios a serem expostos, isto é, para o que ainda não lhe foi apresentado em detalhes. No entanto, o desenlace da novela surpreende o leitor, porque revela que a coleção era composta de falsificações e, assim, os pormenores haviam gerado a construção da imagem de algo diverso do que se anunciava, algo diverso de uma coleção de autênticas obras de arte. Como pontua Márcia Arbex,

[a] imagem de credibilidade construída ao longo das páginas e projetada sobre o leitor à custa de enumerações, classificações, datas e números, de citações como prova de autoridade, de reprodução de documentos, marcas do vínculo a um real tangível, de fidelidade aos fatos e de verossimilhança, desfaz-se, entretanto, repentinamente [...]. (ARBEX, 2002, p. 87)

A credibilidade gerada pelos pormenores realmente se desfaz. Mas, no plano diegético, a reviravolta final da narrativa converte o que seria um mero acúmulo de detalhes – ou de pormenores “inúteis”, para retomar os termos de Barthes – em artimanha central do texto: as minúcias do catálogo revelam-se artifícios basilares da



novela. Ocorre aqui o que Hofstadter denomina “hierarquia entrelaçada”. De acordo com esse autor,

[u]ma hierarquia entrelaçada ocorre quando o que você presume serem níveis hierárquicos claros o tomam de surpresa e se misturam de maneira que viola a hierarquia. O elemento surpresa é importante; é essa a razão por que denomino de ‘estranhas’ as voltas estranhas. (HOFSTADTER, 2001, p. 759)

Na novela de Perec, a surpresa advém não apenas da revelação de que as obras da coleção eram falsas, mas também do fato de que os verbetes descritivos, aparentemente apenas acúmulos de minúcias, na verdade incrementam o engenho narrativo do texto. A surpresa contempla, no caso, uma violação da hierarquia (Hofstadter), pois o desenlace da trama – que atrai a atenção do leitor – se nutre do artifício produzido pelos verbetes.

O último parágrafo de *A coleção particular* [*Un cabinet d'amateur*] amplia a reviravolta final para incluir a própria narrativa no âmbito dos efeitos ilusórios de uma “crença”:


Verificações conduzidas com diligência não custaram a demonstrar que, de fato, a maior parte dos quadros da coleção Raffke eram falsos, como são falsos a maioria dos *detalhes* desta narrativa, concebida unicamente pelo prazer, pelo gosto de iludir.⁵ (PEREC, 2005, p.72, grifo nosso).

Com isso, não só a grande pintura em abismo, que dá título à novela, realiza um “volteio estranho” [*strange loop*, de Hofstadter], mas também a própria narrativa executa um duplo volteio: convertida em catálogo, ela volta-se sobre si mesma, para revelar a falsidade dos itens que a compõem e também para reafirmar o seu próprio estatuto ficcional, isto é, para expor, em abismo, a ficção dentro da ficção, o artifício dentro do artifício.

A reviravolta final da novela de Perec não desmonta ou desconstrói a narrativa de ficção, mas, ao contrário, a reforça, porque acrescenta densidade ao próprio material com que ela foi construída: o artifício. E isso não afasta o leitor do caráter ficcional do texto, antes aumenta o potencial de fruição da obra em favor desse mesmo leitor.

O jogo que a narrativa oferece trava-se menos entre verdade e mentira do que, conforme afirmamos no início deste trabalho, entre múltiplas verossimilhanças. A diferença não é desprezível. E pode ser explicitada com o auxílio de outra obra literária.

⁵ “Des vérifications entreprises avec diligence ne tardèrent pas à démontrer qu’en effet la plupart des tableaux de la collection Raffke étaient faux, comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant”. Perec. *Un cabinet d'amateur*, p. 80.




Em *A consciência de Zeno*, de Italo Svevo, o protagonista faz a seguinte reflexão ao julgar a verossimilhança de suas memórias: “[f]oi assim que, à força de correr atrás daquelas imagens, eu as alcancei. Sei agora que foram inventadas. Inventar, porém, é uma criação, não uma simples mentira”⁶ (SVEVO, 2001, p. 373). O jogo ficcional de Perec, ao realizar “volteios estranhos” (Hofstadter), subverte a hierarquia dos elementos narrativos, recria-se, reinventa-se e, com isso, surpreende quem dele participa: coleção particular aberta ao leitor.

Referências bibliográficas

- ARBEX, Márcia. Jogos especulares em *Un Cabinet d’amateur*, história de um museu particular. Alea: estudos neolatinos. Rio de Janeiro, vol. 4, n. 1, p. 79-91, jan./jun. 2002.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio*. Trad. Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: um entrelaçamento de gênios brilhantes*. Trad. José Viegas Filho. Brasília: Editora UnB, São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gubelkian, 1982.
- LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Trad. Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-69.

⁶ “È cosí che a forza di correr dietro a quelle immagini, io le raggiunsi. Ora so di averle inventate. Ma inventare è una creazione, non già una menzogna”. SVEVO. *La coscienza di Zeno*, p. 436.



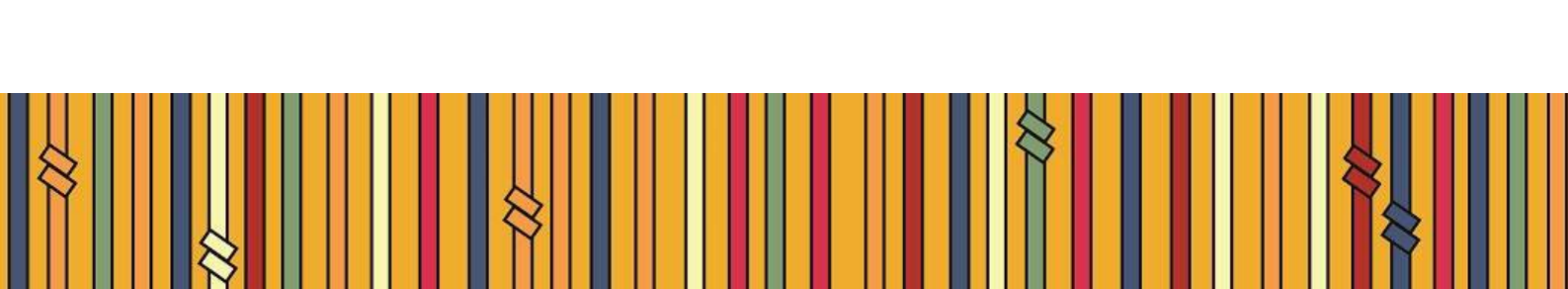
PEREC, Georges. *Un cabinet d'amateur*: histoire d'un tableau. Paris: Éditions du Seuil, 1994.

PEREC, Georges. *A coleção particular*: história de um quadro. Trad. Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

STWEART, Susan. *On longing*: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection. Durham: Duke University Press, 1993.

SVEVO, Italo. *A consciência de Zeno*. Trad. Ivo Barroso. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SVEVO, Italo. *La coscienza di Zeno*. Milão: dall'Oglio, 1976.



**NARRATIVAS DO CALDEIRÃO DO BEATO JOSÉ LOURENÇO: IMAGENS
EM CONSTRUÇÃO, A LITERATURA DE CORDEL E A BUSCA PELO *EFEITO
DE REAL***

Ana Cláudia Veras Santos (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ) ¹

Resumo: A história da seca na literatura de cordel sobre o Caldeirão dos anos 1970 em diante traz reflexões acerca da comunidade liderada pelo beato José Lourenço que o enaltecem e acusam segmentos governamentais de abandonarem o povo à própria sorte. Isso coincide com pensamentos como os de Landim (2005), ao tratar do enfoque sociopolítico da seca, como também com as memórias dos remanescentes do fenômeno que evocam as benfeitorias realizadas no Caldeirão no período de estiagem, através de trabalho realizado por Lopes (2011). A partir dessa simbiose de vozes presente nesses textos, intencionamos buscar o que Barthes (1972 e 2004) denomina de *efeito de real*.

Palavras-chave: Narrativas; Literatura de cordel; Caldeirão; Seca; *Efeito de real*.

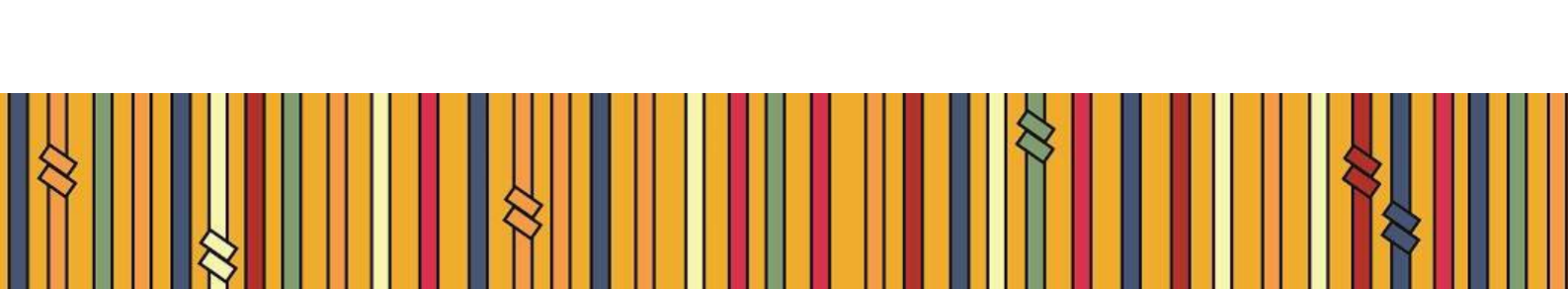
O ensaio ora apresentado é o início de uma reflexão sobre o *efeito de real* que vem sendo matizada a partir de pesquisas sobre o fenômeno Caldeirão na Literatura de cordel². Estando nesse momento em frente a um horizonte teórico cuja aproximação entre literatura e história se faz ainda mais pertinente, tento não exercer juízos de valor ou buscar verdades, e sim tecer conjecturações sobre as narrativas em questão, que em sua maioria são versos de cordéis, depoimentos e estudos acadêmicos. Estabelecendo, desde que possível, relações de “verossimilhança” entre elas.

Visamos também perscrutar o “efeito de real”, conforme apontado por Barthes (1972 e 2004), devido ao nosso interesse em apreciar a forma pela qual o poeta cordelista (re)criou sua história a respeito do Caldeirão e da seca³, de modo a compará-la à luz dos aspectos considerados por ele determinantes, como por exemplo: a religião, a política, a sociedade, a História, a cultura, o misticismo ou outros textos.

1Graduada em Letras Português-Literaturas (UFC), Mestre em Literatura Comparada (UFC), Aluna de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará. Contato: claudiaverass@gmail.com

2Desenvolvo pesquisa em torno das representações do Caldeirão na Literatura de cordel, desde o Mestrado e tendo a mesma se estendido para o Doutorado, pretendo contemplar folhetos dos anos 1970 em diante com outras narrativas sobre o fenômeno a fim de perscrutar, principalmente, se houve mudança de paradigmas na condução e legitimação dos argumentos narrados pelo poeta popular e se a teia resultante dessas narrativas é o que corresponderia ao *efeito de real* idealizado por Roland Barthes.

3Elegemos a seca como elo comparativo entre esses textos cuja finalidade seria nesse primeiro momento ilustrar de que maneira o narrador problematiza a vivência causada por essa intempérie.



Sobretudo, as análises se baseiam na forma pela qual o fato, no caso a história do Caldeirão do beato José Lourenço, foi apropriado posteriormente pela literatura de cordel. Diante disso, percebemos que o fato não é o mesmo de 1936, mas sim o que resultou do seu desenvolvimento e transformação ao chegar aos anos 1970, 1980, 1990, depois, inclusive, de vivenciar três décadas de silêncio. O que certamente fez muita diferença nessa retomada.

Partindo dessa reflexão, pensamos que o poeta aqui visitado, além de artesão da palavra, pode ser considerado um cronista por excelência, porque conta histórias de seu tempo ou mesmo de acontecimentos passados, que ele não conheceu, no entanto “ouviu falar”. Ele atualiza esses fatos, algumas vezes tirando do esquecimento situações que podem ter sido enterradas pelo tempo ou pelas mãos do poder estabelecido.

A maneira como o poeta vai tecer sua narrativa se dá através de uma fórmula particular; cada abordagem requer um olhar diferenciado, pois seus autores são diferentes entre si, o que nos permite dizer que o desafio em contemplar um *corpus* diversificado do ponto de vista da autoria, por exemplo, faz com que, mesmo havendo confluências nessas narrativas, a memória em cada uma delas é construída de maneira distinta e impulsionada por fatores também peculiares, de modo a termos em cada cordel uma nova história sobre o Caldeirão, elaborada por teias que se encontram em algum ponto do tempo ou do espaço. Vejamos *A história do beato José Lourenço e o boi Mansinho*, cujo destaque é dado à seca:

**A mentalidade era outra
sem juventude avançada
quando a seca aparecia
não queria saber de nada
o povo morria as tontas
de fome, peste e cansada.**

[...]

**Agora, quando se estuda
essa história sem atenção
chama-se o beato de fanático
perverso, ruim, ladrão
mas o beato foi bom
caridoso, justo e cristão.**
(BATISTA, 1990, p. 12-13 – *grifo nosso*).



O poeta, conforme se depreende de seus versos, é um partidário de José Lourenço. Ele lança a crítica da falta de assistência ao povo do sertão e alude que se morria de fome na época da seca.

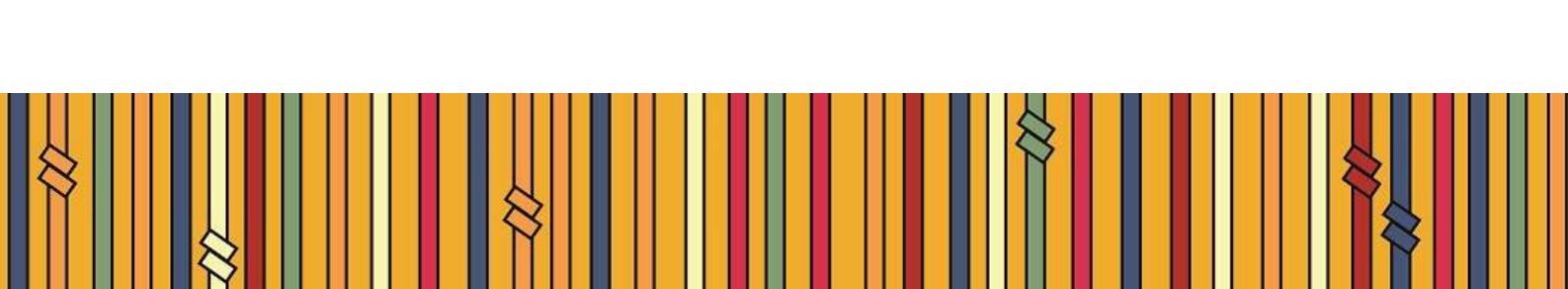
A ação de narrar pela memória ou pela emoção pode ser o reflexo de uma consciência que ora busca por suas raízes históricas, outra necessita comunicá-las aos demais. Batista afirma que sua perspectiva sobre o Caldeirão, lhe foi transmitida por sua mãe, que teria conhecido o beato e a comunidade de perto⁴. Acerca das motivações das representações, não cabe generalizá-las, pois cada poeta tem seu motivo específico para compor sua narrativa, que pode ir do ato de contar uma história simplesmente, a fazer justiça através das rimas ou até mesmo “devolver para o povo sua história”, segundo palavras de Tarso (1992), cordelista também presente em nosso *corpus*.

As informações sobre os conflitos travados no Caldeirão chegaram ao presente, de certa maneira, como notícias velhas de um tempo em que reinava no sertão a desordem, a seca, a fome, o fanatismo religioso e a insubordinação de povos, que se apresentavam como ameaça à civilização e ainda como contraventores partidários de um ideal oposto ao regime político brasileiro, visto que chegaram a ser considerados comunistas. (FRAGOSO, 2005).

A narrativa, por outro lado, sobreviveu a esse colapso de informações cotidianas, de acordo com Benjamin: “Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (1994, p. 204). É dela, pois, que nosso poeta bebe, é uma fonte que mesmo em terreno árido não seca. Embora perene, por vezes parece também oásis inatingível para a boca abrasada sem “voz” nem “verso”. Nesses momentos o silêncio a alivia, e juntos eles vão se misturando, numa metamorfose gerada pelo tempo, resultando em um novo estado de coisas.

Caldeirão é o lugar onde a comunidade liderada pelo beato José Lourenço viveu entre os anos de 1926 e 1936, situado nas proximidades do município do Crato. Na época em que Lourenço foi para lá, sob as recomendações do Padre Cícero, dono da propriedade, o sítio era um lugar inóspito. De acordo com observações presentes em Della Cava (1976) e Lopes (2011), por exemplo, os romeiros que chegavam ao Juazeiro

⁴Em entrevista realizada com Abraão Batista por mim durante a Bienal do livro de Fortaleza em 2012.



do Norte iam em grande maioria fixar moradia junto ao beato e lá passaram a desenvolver benfeitorias e a compartilhar de um regime de trabalho, cujos resultados eram divididos igualmente.

Nesse ritmo a comunidade cresceu e chegou aos anos 1930 demonstrando desenvolvimento e organização quanto aos ritos religiosos e à sua estrutura, de tal maneira que, na época da seca de 1932, o Caldeirão alimentou diariamente centenas de retirantes que ali recorriam para não morrer de sede ou fome, segundo os versos a seguir do cordel *O beato Zé Lourenço e o boi Mansinho ou: a chacina do Caldeirão*:

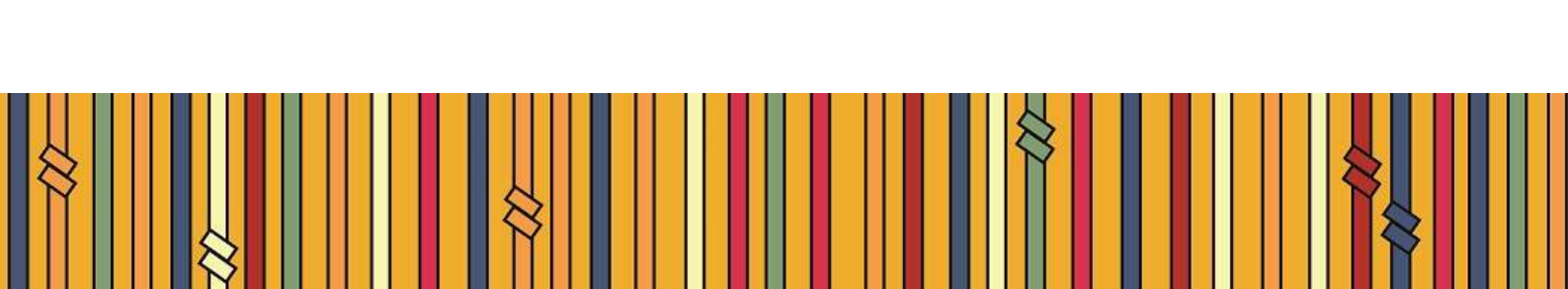
Como em Juazeiro não cabia
o povo que ali chegava
fugindo da seca grande
que o Nordeste assolava
Padre Cícero então mandou
e o beato concordou
e pro Caldeirão se mudava

O lugar era ingrato
pois água ali não havia
era um socavão de serra
dos piores que existia
seu povo então trabalhou
com muita fé e amor
fez ali sua moradia

Em novecentos e trinta
o povo em mutirão
fez um açude e barragem
para aguar a plantação
mais de mil ali morava
e todo mundo se ajudava
era tudo como irmão
(RODRIGUES, 1981, p. 4 - 5 – *grifo nosso*).

Rodrigues faz um percurso como os poetas partidários da proposta do Caldeirão fizeram, relatando as benfeitorias desenvolvidas na comunidade e o ideal de igualdade na divisão dos frutos do trabalho, o que sem dúvida é apresentado pelas representações aqui analisadas, como o grande mérito de José Lourenço.

Tinha engenho de rapadura
plantio de algodão



nas baixas plantava arroz
na serra milho e feijão
guardava o que se colhia
num armazém **repartia**
prá todos uma ração

Em trinta e dois quando a seca
devastou todo o sertão
lá ninguém morreu de fome
ou se passou precisão
repartiam o que sobrava
com todos que ali chegavam
cresceu a população.
Para o pobre retirante
que da sequeidão fugia
procurando água no Crato
curral do Governo havia⁵
era um chiqueiro prá gente
morrer ou ficar demente
só maldade acontecia

Os poucos que escapavam
fugiam pro Caldeirão
sabendo que lá na serra
recebiam proteção
em troca do seu trabalho
receberiam agasalho
comida, água e oração.

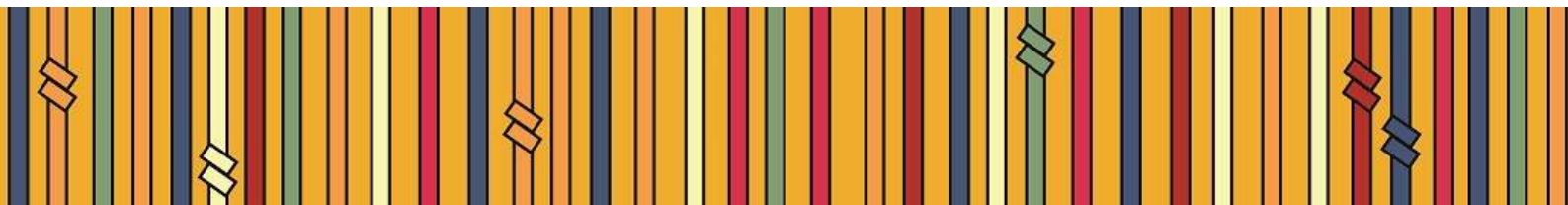
[...]

Depois de repartir tudo
e guardar pra precisão
o que sobrava vendiam
nas feiras da região
tinha tudo pra dar certo
o povo pobre é esperto
e sabe ter decisão
(RODRIGUES, 1981, p. 5 - 6 – *grifo nosso*).

Todavia, com a morte do Padre Cícero, em 1934, os Salesianos, herdeiros das terras, passaram a reclamar a posse e exigir a saída dos caldeirenses.

A partir disso, em 1936 se deu a expulsão dos trabalhadores do Caldeirão e depois um conflito com mortes de oficiais e camponeses, que culminaria em 1937 no massacre

⁵“Curral do Governo” é como os camponeses se referiam aos campos de concentração reservados aos chamados flagelados da seca. Sobre o assunto ver RIOS, kênia Sousa. **Campos de concentração no Ceará: isolamento e poder na seca de 1932**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2001.



de centenas de pessoas e em uma “perseguição” que durou anos, passando então o assunto a ser proibido, inclusive na literatura de cordel, como veremos mais adiante.

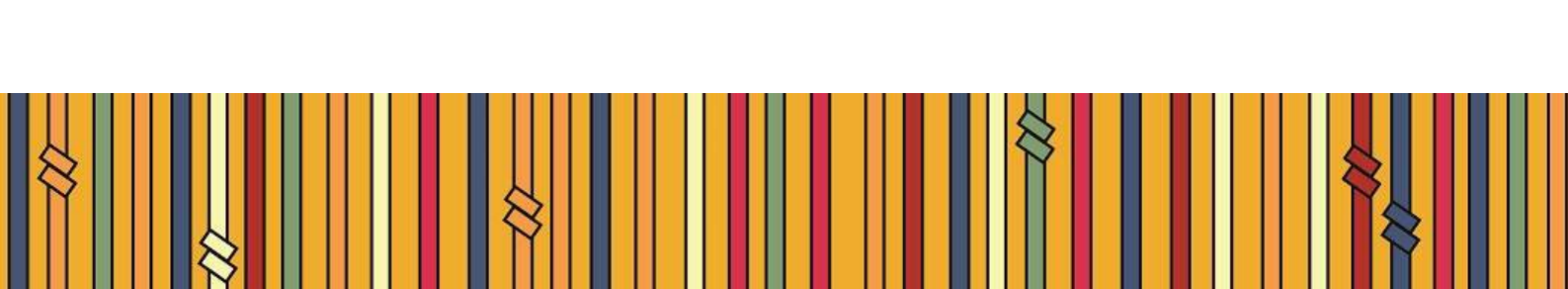
O Caldeirão era lugar de trabalho e oração, alternativa à miséria e à exploração que muitos camponeses viviam no sertão, como, por exemplo, quando estavam a serviço dos proprietários de terras da região. De acordo com a remanescente Dona Marina, entrevistada por Lopes (2011), a cena no Caldeirão assim se ilustra:

E assim a vida da gente era essa. Trabalhando. Então, tinha muita fartura. Muito legume. Nada faltava. Tudo que tinha era nosso. Nós vivia em comum. Tudo se comia em comum. [...] Agora, a gente era um povo mais ou menos. Um povo simples. Um povo que não tinha luxo. Não tinha escândalo. Um povo decente. Se havia qualquer coisa o beato chamava atenção, dava um bom conselho. E, ali aquilo tudo passava (...). (D. MARINA apud LOPES, 2011, p. 68).

A literatura de cordel se insere nesse plano formado por ambiguidades, conservadorismo e opressão, tendo sido em certas ocasiões alvo de censura, perseguição e depredação de seu produto material, que é a própria obra literária e artística ou até mesmo do poeta, seu autor intelectual.

Intuímos estar aí também os motivos da escassez de folhetos acerca de determinados assuntos em períodos recortados da história, onde inserimos o Caldeirão. Outros fatores contribuem para essa carência de títulos que tratam da comunidade liderada pelo beato José Lourenço⁶. Afora os já mencionados, apontamos a fragilidade do material em que são confeccionados os folhetos e a forma como as editoras, tipografias, folhetarias ou mesmo os proprietários guardavam suas coleções, sem muito zelo, na maioria dos casos. Enfim, são explicações que pesquisadores, como Kunz (2011) e Carvalho (2006), alcançaram ao longo de anos de observações em campo. “Além do mais a repressão violenta dirigida contra Canudos e mais tarde contra o

⁶Essa afirmação é dada a partir dos resultados de nossa dissertação de Mestrado (SANTOS, 2012), em que percebemos que dos anos 1930 até 1970, tínhamos apenas dois folhetos aludindo ao Caldeirão, sendo um feito por José Bernardo, antes da expulsão dos caldeirenses, favorável ao beato e outro pós-expulsão, feito pelo soldado poeta que utiliza o pseudônimo José Santana, contrário aos trabalhadores da comunidade da Santa Cruz do Deserto cuja versão foi a que permaneceu até os anos 1970, quando as narrativas sobre o Caldeirão voltam para o cordel. De toda maneira até meados dos anos 1990, só dispúnhamos de seis versões sobre o fenômeno. As versões remanescentes podem ser vistas em Holanda e Cariry (2007).



Caldeirão não deve ter encorajado o desabrochar da liberdade de expressão dos portavozes do povo.” (KUNZ, 1994, p. 29).

Passado quase meio século do fenômeno, atentemos para mais uma versão feita pelo poeta popular para o cordel *Pequena história do Caldeirão: à guisa do romance popular*:

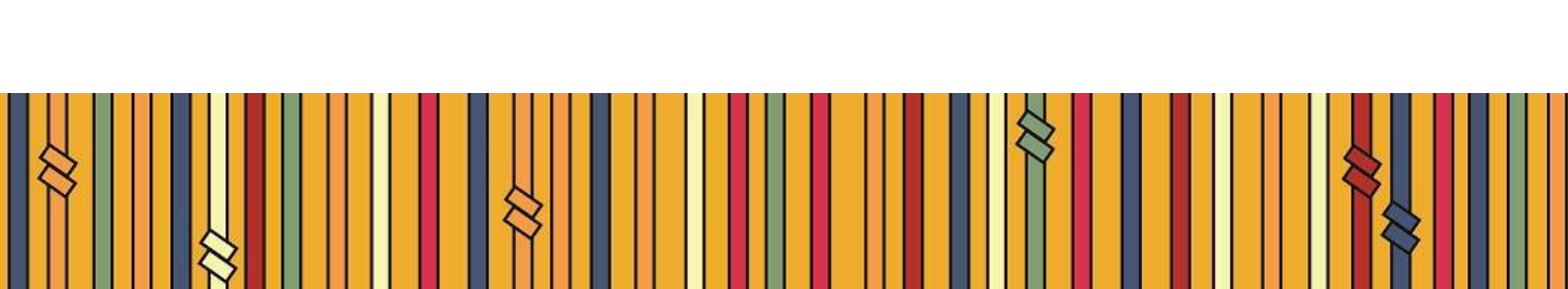
**Em trinta e dois no sertão
Houve uma grande seca
Que expulsou muita gente
E a coisa ficou muito preta
No Caldeirão, não faltou.
Comida não, meu senhor,
Mesmo com a coisa estreita.**

**Amigo aquela receita
Difícil de ser aplicada,
Pelos “Coronéis” do Sertão
De incompetência provada
Para o trabalho com o povo,
Com aquele estilo novo,
A consciência foi tocada.**
(ALVES, 1984, p.4 – *grifo nosso*).

Nesse ponto há concordância também com Landim (2005), Holanda e Cariry (2007) e com a memória do Sr. João Silva, remanescente entrevistado por Lopes (2011), conforme acompanhamos respectivamente nos trechos a seguir:

O que confere à seca a peculiaridade de um fato social e de grande significação pode ser resumido da seguinte maneira: em primeiro lugar, a desarticulação do processo de acumulação em termos regionais e de classe social; em segundo lugar, a desagregação das famílias e aglomerados humanos, sobretudo entre camponeses e trabalhadores sem terra; finalmente, a pressão social e política que as classes subalternas e a classe dominante da região exercem sobre o poder público municipal, estadual e federal para que ponha em execução uma política de amparo às populações flageladas pela seca (dela decorrem, o coronelismo e o cangaço muitas vezes. (LANDIM, 2005, p. 12).

Antônio de Alencar Araripe, prefeito do Crato na época, conta que todos os dias chegavam trens repletos de flagelados [...]. Sem outros recursos, o prefeito mandava colocar essa gente no sítio Buriti, espécie de campo de concentração, que o povo chamava de “Curral do Governo”. [...] Antônio Alencar Araripe confessa: **“Eu mandava**



diariamente abrir grandes covas para enterrar os mortos. Só tinha fome e peste, era um horror.” Para os flagelados que chegavam ao Caldeirão, na seca de 32, o beato José Lourenço abriu os celeiros de víveres da comunidade. Alimentados, os retirantes juntaram-se ao trabalho com a irmandade da Santa Cruz do Deserto. Dois grandes açudes foram construídos, tornando possível um sistema rústico de irrigação. (HOLANDA e CARIRY, 2007, p, 72 – 74 – grifo nosso).

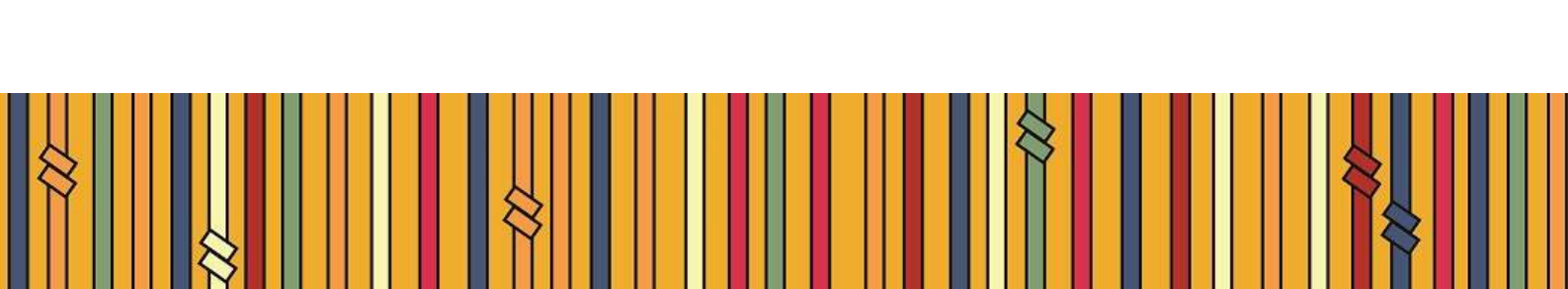
A seca de 32... é que tudo quanto ele (beato) tinha, desde o Caldeirão, que tinha plantado até a Serra do Araripe, tinha 600 tarefas de mandioca, isso aí tudim, foi pra o povo se alimentar. [...] Graças a Deus, nós que tava lá com ele nunca foi preciso vir pra esse Curral do Buriti. É, esse pessoal aqui (Juazeiro), coitado dos pobrezim, tudo iam pro Curral do Buriti morrer empambabo com a suruina da Bahia, com aquela farinha. (S. JOÃO apud LOPES, 2011, p. 80).

Ponto comum entre as narrativas do cordel referentes ao Caldeirão, após romperem com o silêncio de tantos anos, é a menção à referida seca de 1932. Nessas representações o episódio é lembrado como momentos de grandes dificuldades acrescidas pela falta de assistência dos órgãos públicos. No entanto, quando se referem a esse mesmo tempo vivido no Caldeirão, o discurso é de que lá havia amparo tanto para os moradores da comunidade, quanto para aqueles que recorriam diariamente ao beato José Lourenço, de maneira que essa “realidade” passa a ser referência nas narrativas sobre o Caldeirão. É algo em torno do que Barthes sentencia como o essencial da narrativa histórica, que se supõe que relate “aquilo que se passou realmente”. (2004, p. 188).

A situação retratada de que José Lourenço promovia melhorias na vida daquela gente, especialmente, no período da seca, o diferenciava dos responsáveis “legítimos”, o que finalmente repercutiu negativamente contra o beato.

Com a vassalagem abalada
Pelo exemplo do Caldeirão,
Começaram a inventar
Histórias sem proporção,
Diziam que o Beato
Tinha no seu amparato
Regime de escravidão

Espalharam no sertão
As calúnias e maldades,
A ponto de incentivarem



Até as autoridades,
E passaram a colocar
Pessoas pra observar
A todas as atividades.
(ALVES, 1984, p.5 - *grifo nosso*).

Em corroboração com o Alves, o poeta Rodrigues (1981, p. 6) diz que, as pessoas que recorriam ao Caldeirão durante a seca de 1932, “em troca do seu trabalho/receberiam agasalho/comida, água e oração”, de modo que o que José Lourenço fazia não era propriamente caridade, tampouco “escravidão”, visto que o poeta fala que as pessoas trabalhavam e recebiam por isso.

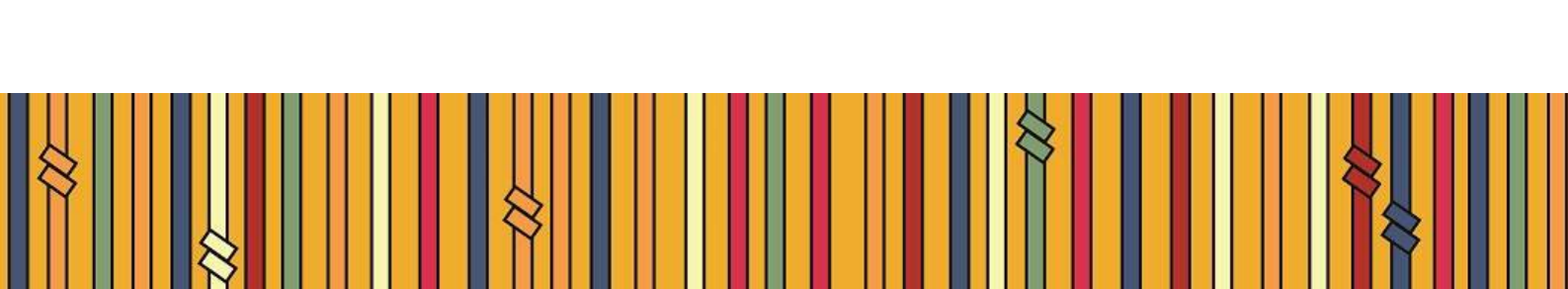
Hoornaert confirma essas ressalvas, quando menciona a ocasião da seca de 1932, em que o Caldeirão mostrou seu valor entre os “camponeses pobres do Cariri”, alimentando-os diariamente: “Essa façanha, não só de caridade, mas de operacionalidade e organização, foi mantida durante 23 meses, por todo o tempo em que a seca assolava o sertão e o vale do Cariri.” (HOORNAERT, 1988, p. 100).

Observa-se que as representações em contemplação convergem quando relatam a situação de seca vivida no Caldeirão. As diferenças podem ser apontadas no tocante à escolha dos argumentos, talvez pelas ideologias do poeta ou do contexto a que ele se associa, assim, aspectos religiosos, políticos ou biográficos são expostos de acordo com a percepção de cada poeta. Comparemos uma última narrativa desenvolvida no cordel *O Beato José Lourenço e o Caldeirão*:

**No ano de trinta e dois
Com a seca no Nordeste
O povo passava fome
No grande sertão Agreste
Pois o governo safado
Era pior que a peste.**

**Mas o Beato Lourenço
Homem muito prevenido
Abrigou no Caldeirão
Quem o fazia pedido
Fazendo sem interesse
Pois não tinha nem partido.**(GOMES, 1992, p, 07 – *grifo nosso*).

Vemos que a seca de 1932 aparece na versão de Gomes, com críticas ao Governo e defesas ao beato José Lourenço, que, segundo ele, sustentou os famintos naquela ocasião.



Associando isso às reflexões de Lopes (2011), é possível notar mais semelhanças entre essas e os versos de cordel aqui apreciados:

Durante a seca de 1932 no Cariri, houve uma outra forma de ajudar os flagelados. O Caldeirão acolheu e deu alimento a centenas de sertanejos de Pernambuco, Rio Grande do Norte e do próprio Ceará. Muitos dos que foram escapar da fome no Caldeirão acabaram ficando lá mesmo e integraram-se à comunidade. O acolhimento foi uma prática não só nos períodos de seca, mas é claro que nas secas chegava mais gente. Em 1932, a organização do Caldeirão já estava tão bem estruturada que não houve grandes problemas no socorro dos flagelados. (LOPES, 2011, p. 79).

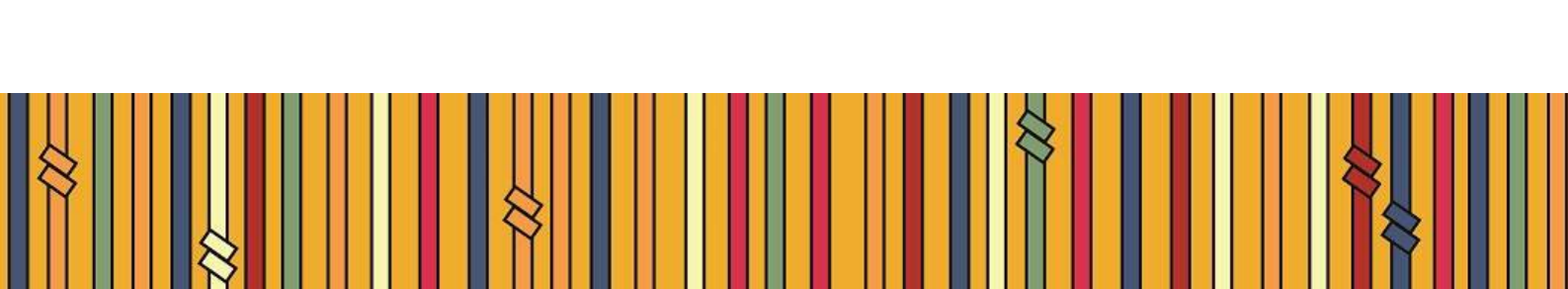
Importa dizer, ainda, que as narrativas aqui em destaque abordam a temática da seca no Caldeirão através de ângulos diferentes, trazendo à tona o que o seria o “real” ou o “verossímil” na história do Caldeirão e do seu líder, de maneira que a representação se realize circunstancialmente através do embate dessas memórias. De modo que a presença da seca aí se configure como uma personagem fundamental para o desenvolvimento dos argumentos dos poetas.

Vejamos que a história do Caldeirão passa através dos tempos por diversos pontos de vista. Especialmente por se tratar de um fenômeno contraditório quanto sua apreciação pela sociedade. Principalmente no período em que vingou.

Nas narrativas aqui elencadas, vimos um conjunto de relatos que, se olharmos pelo patamar da análise do discurso, apontaria para uma formação de uma “nova história” do Caldeirão. Uma vez que são versões que divergem de outros relatos fixados na memória cearense pela ótica oficial durante muitos anos, conforme depreendemos de Holanda e Cariry (2007), por exemplo. Certamente, são reflexões que devem ser maturadas. Lançamos por agora uma possível leitura, uma perspectiva de encontro com o “efeito de real”, para onde essas narrativas do presente talvez sinalizem.

Afinal, é como nos orienta Barthes:

O real nunca é mais do que um sentido, revogável quando a história o exige e pede uma verdadeira subversão dos próprios fundamentos da civilização. (BARTHES, 2004, p.179).



Esse processo que permeia entre essas narrativas em torno da memória do Caldeirão, talvez seja “o puro encontro de um objeto e sua expressão”, algo que Barthes denominou de *efeito de real*.

Referências bibliográficas:

BARTHES, Roland. **Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas**. Petrópolis: Ed. vozes, 1972.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATISTA, Abraão. **A história do beato José Lourenço e o boi Mansinho**. Juazeiro do Norte: Ed. Esp. 3M, 11/1990.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnabin. 7. ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1)

BINES, Rosana Kohl. Cotejando a dor: narrativas da barbárie. *In*: HENRIQUES, Ana Lúcia de Souza (org.). **Literatura e comparativismo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

CARIRY, Rosemberg. **O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto**. Fortaleza: Cariri Filmes, 1985. Longa- metragem. Documentário. (78 min).

CARVALHO, Gilmar de. **Lyra popular: o cordel de Juazeiro**. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2006.

DELLA CAVA, Ralph. **Milagre em Joazeiro**. Tradução de Maria Yeda Linhares. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

FRAGOSO, Dom Antônio Batista. A prática da força transformadora que é o amor não violento. *In*. FRAGOSO, Dom Antônio Batista *et al*. **Igreja de Crateús (1964 – 1998)**. São Paulo: Loyola, 2005.



GOMES, Paulo de Tarso B. **O Beato José Lourenço e o Caldeirão**. 1. ed. 2M. Fortaleza: [s.n.], 1992.

HOLANDA, Firmino e CARIRY, Rosemberg. **O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto: apontamento para a história**. Fortaleza: Interarte, 2007.

HOORNAERT, Eduardo. Questões metodológicas acerca da igreja de Caldeirão (heurística e hermenêutica). *In*. 1º Simpósio internacional sobre o Padre Cícero e os romeiros de Juazeiro do Norte, 1., 1988, Juazeiro do Norte. **Anais...** Fortaleza: UFC, 1988. p. 88-109.

KUNZ, Martine: **Cordel: A voz do verso**. 2. Ed. Fortaleza: Museu do Ceará, 2011.
_____. Os milagres do milagre na voz do poeta popular. *In*: Caderno cultural nº 10 – **Padre Cícero**. Fortaleza: Edições Fundação Cultural de Fortaleza, janeiro/fevereiro - 1994.

LANDIM, Teoberto. **Seca a estação do inferno – uma análise dos romances que tematizam a seca na perspectiva do narrador**. 2ª Ed. Fortaleza: Editora UFC, 2005.

LOPES, Régis. **Caldeirão: estudo histórico sobre o beato José Lourenço e suas comunidades**. 2. ed. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/ Núcleo de Documentação Cultural – NUDOC/UFC, 2011.

RIOS, kênia Sousa. **Campos de concentração no Ceará: isolamento e poder na seca de 1932**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2001.

RODRIGUES, J. Normando. **O beato Zé Lourenço e o boi Mansinho ou: a chacina do Caldeirão**. Crato: Gráfica ABC, junho de 1981.

SANTOS, Ana Cláudia Veras. As representações do Caldeirão do beato José Lourenço na Literatura de Cordel. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

ENUNCIÇÃO E PONTO DE VISTA NARRATIVO EM *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS.

Andréia Queila Santos Gomury (UERJ)¹

Resumo: Em conformidade com um esquema historiográfico teleológico compartilhado com SODRÉ (1964), BOSI (2006) localiza *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, no fecho de uma progressão evolutiva do sertanismo, a título de “obra prima da sobriedade formal” na qual “o esforço de objetivação foi bem logrado” (BOSI, 2006, p. 403). Ao analisar o ponto de vista narrativo observamos o sertanejo representado pelo narrador como a imagem do Outro a partir do ponto de vista de um Eu, ou seja, encontramos as marcas da subjetividade enunciativa em terceira pessoa, o que, por sua vez, desmonta a tese de objetivação, assim como o esforço de se colocar Graciliano e sua obra no esquema historiográfico teleológico.

Palavras-chave: Historiografia; Imagem; Ponto de vista; *Vidas Secas*.

BOSI (2006), em *História concisa da Literatura Brasileira*, afirma:

As várias formas de sertanismo (romântico, naturalista, acadêmico e, até, modernista) que tem sulcado as nossas letras desde os meados do século passado, nasceram do contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, provinciano e arcaico. Como o escritor não pode fazer folclore puro, limita-se a projetar os próprios interesses ou frustrações na sua viagem literária à roda do campo. Do enxerto resulta quase sempre uma prosa híbrida onde não alcançam o ponto de fusão artístico o espelhamento da vida agreste e os modelos ideológicos e estéticos do prosador (p. 141).

Na citação, várias formas de sertanismo são apontadas pelo autor, assim como o modo de representação do real a partir do Romantismo. Esse modo de representação que Bosi denomina como um “projetar os próprios interesses ou frustrações na sua viagem literária à roda do campo” faz com que percebamos o sertanismo e, principalmente, o sertanejo representado pelo escritor, como a construção do Outro a partir do ponto de vista de um Eu.

Os intelectuais da época, engajados em levar para a nossa literatura aquilo que a Independência realizara na política, encontraram na imagem do homem do interior o representante da sociedade brasileira em suas características nacionais no que tange à variedade regional, seja pela exuberância da natureza, pela grandiosidade do cenário ou

¹ Licenciada em Letras (UERJ) e Mestranda em Literatura Brasileira (UERJ). Contato: agomury@gmail.com. Este trabalho é o resultado inicial da minha pesquisa no Mestrado, orientada pelo professor Nabil Araújo, e se insere no projeto por ele coordenado: “O sertanejo em perspectiva infragenérica: poiesis, efeito de real, veridicção”.

pela magnitude dos quadros rurais, conforme apontado por SODRÉ (1964), em *História da Literatura Brasileira: seus fundamentos econômicos*.

No sertanismo verifica-se o formidável esforço da literatura para superar as condições que a subordinavam aos modelos externos. Existe, nos iniciadores da ficção romântica, sinais evidentes desse esforço. Verificaram logo que o índio não tem todas as credenciais necessárias à expressão do que é nacional. Transferem ao sertanejo, ao homem do interior, àquele que trabalha na terra, o dom de exprimir o Brasil” (p. 323).

O esquema historiográfico teleológico realista apresentado por SODRÉ (1964) e continuado por BOSI (2006) segue, nos livros citados acima, uma progressão evolutiva nos modos de representação do real no sertanismo: sertanismo romântico como “pequeno realismo da minúcia” (1964, p. 324); sertanismo naturalista como “concepção mimética da prosa” (2006, p. 207); sertanismo modernista como um realismo de “visão crítica” (2006, p. 389).

Esse esquema historiográfico poderia ser compreendido, em termos barthesianos, como um progressivo aumento do efeito de real produzido pela nossa literatura, do romantismo ao modernismo, em direção àquilo que BARTHES (1988) chama de “ilusão referencial”:

A nível de discurso, a objetividade – ou carência dos signos do enunciante – aparece assim como uma forma particular de imaginário, o produto do que se poderia chamar de ilusão referencial, visto que o historiador pretende deixar o referente falar por si só. Essa ilusão não é exclusiva do discurso histórico: quantos romancistas – na época realista - imaginam ser ‘objetivos’ porque suprimem no discurso os signos do eu!”(p. 149).

Para SODRÉ (1964) e BOSI (2006), em seus esquemas, Graciliano Ramos atinge o ponto alto com *Vidas Secas*, visto como a “obra prima da sobriedade formal” na qual “o esforço de objetivação foi bem logrado” (BOSI, p. 403).

Na surpreendente e farta galeria dos que surgem então nas letras, há um que é diferente. Trata-se de Graciliano Ramos. Seus romances são reconstituições literárias da paisagem humana nordestina, mas com um conteúdo universal. Sem concessões ao pitoresco. Sem concessões – que o conteúdo de denúncia justificaria – ao que é apenas adjetivo. **A força está no tema e, sobretudo, na maneira de tratá-lo, na fidelidade ao real, sem perda do nível literário, da qualidade artística.** O romancista sabe extrair o essencial da cena que descreve, sem exageros, sem notas dissonantes, nem para realçar (SODRÉ, 1999, p. 80, grifo nosso).

A leitura puramente temática das obras de Graciliano, em especial *Vidas Secas* é questionada por CANDIDO (1989) nos seguintes termos:

O gosto, ou pelo menos a tolerância pelo informe, o não-artístico (em relação aos padrões da tradição ou aos da vanguarda), levou por vezes a supervalorizar escritores que pareciam ter a virtude do espontâneo; e a não reconhecer devidamente certas obras de fatura requintada, mas desprovidas de ideologia ostensiva (...). **E talvez um artista de grande nível, como Graciliano Ramos, tenha sido mais valorizado pelo temário, considerado inconformista e contundente, do que pela rara qualidade da fatura, que lhe permitiu fazer obras realmente válidas** (p. 197-8, grifo nosso).


A observação de CANDIDO (1989) vai ao encontro do estudo do português Fernando Cristóvão em relação ao ponto de vista da 3ª pessoa em *Vidas Secas* e ao estilo de narrar breve e seco do escritor.

No livro que aborda o estudo, *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*, CRISTÓVÃO (1986) apresenta a forma como o escritor entende a objetividade e a verdade. Graciliano não define a verossimilhança, mas dá pistas que ela se encontra na significação e interpretação do real, ou seja, a verdade está mais dependente da construção do que da reprodução. É o objetivismo da verdade construída. Por isso, no livro de Cristóvão, para entender o conceito de verdade em Graciliano, é citado *Memória do cárcere*, escrito em 1ª pessoa.

Verossímil, para Graciliano, não é o que se ajusta ao real, pois algumas vezes os fatos são absurdos e inaceitáveis, como por exemplo os acontecimentos degradantes posteriores ao julgamento relatado nas *Memórias do cárcere* e ocorrido no pavilhão dos primários: ‘A realidade não tinha verossimilhança’ (M.C, II. P.173) (CRISTÓVÃO, 1986, p. 32).

Partindo dessa análise, podemos compreender a construção do ponto de vista da terceira pessoa nas obras de Graciliano. Ele não apreciava o tipo de narrador onisciente, pois ultrapassaria a experiência individual por saber demais, e incorreria na inverossimilhança, violando, assim, o critério estipulado por ele do que seria a verdade na escrita. “E, sempre que usou a terceira pessoa, procurou corrigir o distanciamento próprio deste foco narrativo pelo recurso ao monólogo interior indireto, que obriga a uma proximidade” (CRISTÓVÃO, p. 1986, p. 35).

Por isso, *Vidas Secas* apresenta-se como forma mais complexa e elaborada de onisciência limitada, a partir do que há de primeira pessoa no processo do monólogo interior indireto. Segundo CRISTÓVÃO (1986):



A onisciência da terceira pessoa só atinge, portanto, verdadeira amplitude nas descrições exteriores e, sempre que passa às análises psicológicas onde reina o monólogo interior, sofre as limitações que a fazem equivaler à primeira pessoa gramatical (p. 40).

Mesmo a alegação de uma “onisciência verdadeira da terceira pessoa nas descrições exteriores” pode ser contestada, quando lembramos, com RABATEL (2008), que a ideia de uma “focalização zero” não resiste à análise, tampouco a de “focalização externa”, pois não há outra instância enunciativa e narrativa, além do narrador e do personagem.

Segundo PAGEAUX (2006), “a imagem é uma espécie de língua, de língua segunda para dizer o Outro e, conseqüentemente, para dizer também um pouco de si, de sua cultura” (p. 111). Pageaux ainda explica que “num dado momento histórico, numa sociedade determinada e num quadro cultural estabelecido, não se pode dizer tudo e qualquer coisa sobre o Outro” (p. 113).

Essas afirmações podem ser suplementadas pela teoria da referenciação de Lorenza Mondada e Danièle Dubois. Para elas, a referenciação não está ancorada em um “valor de verdade” e, sim, verdade enquanto construção. A construção dos objetos de discurso é marcada pela instabilidade das categorias, ou seja,


(...) o problema não é mais, então, de se perguntar como a informação é transmitida ou como os estados do mundo são representados de modo adequado, mas de se buscar como as atividades humanas, cognitivas e linguísticas, estruturam e dão sentido ao mundo (MONDADA & DUBOIS, 2003, p.20).

A estabilidade é produzida criando-se “efeitos de objetividade e de realidade - que desde então, não podem ser considerados como dados, mas como resultantes de processos simbólicos complexos” (MONDADA & DUBOIS, 2003, p.21).

Vidas Secas, de Graciliano, extrapola os limites de “produção da ilusão de um mundo objetivo (da objetividade do mundo), ‘pronto’ para ser percebido cognitivamente pelos indivíduos racionais” (MONDADA & DUBOIS, 2003, p. 21), entrando, assim, em tensão com o sistema historiográfico teleológico realista de Sodr e e Bosi.

Segundo RABATEL (2008),

(...) o sujeito, responsável pela referenciação do objeto, exprime seu PDV, tanto diretamente, por comentários explícitos, como indiretamente, pela referenciação, isto é, pelas escolhas de seleção, de combinação, de atualização do material linguístico (p. 30).



Percebemos, a partir do ponto de vista (PDV), direta (comentários explícitos no discurso indireto) ou indiretamente (análise dos vocábulos: adjetivos, substantivos e advérbios), as marcas de subjetividade, o que sinaliza, conforme RABATEL (2008), a posição assumida de um narrador que deixa rastros de si em seu processo criador, ou seja, as expressões de um Eu (o narrador) que constrói a imagem do Outro, do sertanejo, no caso.

No primeiro capítulo, **Mudança**, já podemos observar essas marcas, conforme os trechos destacados:

Os **infelizes** tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos”. **Ordinariamente** andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. (RAMOS, 2015, p. 9).

O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. **Tinha o coração grosso**, queria responsabilizar alguém por sua desgraça” (RAMOS, 2015, p. 10).

Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. **Coitado**, morrera na areia do rio, onde haviam descansado, a beira de uma poça (RAMOS, 2015, p. 11).

Os calcanhares, **duros como cascos**, gretavam-se e sangravam (RAMOS, 2015, p. 12).

Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido (RAMOS, 2015, p. 12)

Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os **fugitivos** agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores (RAMOS, 2015, p. 14).

O coração de Fabiano bateu junto do coração de sinhá Vitória, um abraço cansado aproximou os **farrapos** que os cobriam (RAMOS, 2015, p. 14).

Baleia, o ouvido atento, o traseiro em repouso e as pernas da frente erguidas, vigiava, aguardando a parte que lhe iria tocar, **provavelmente** os ossos do bicho e **talvez** o couro (RAMOS, 2015, p. 14).

Pensou na família, sentiu fome. Caminhando, movia-se como uma **coisa**, para bem dizer não se diferenciava muito da bolandeira de seu Tomás (RAMOS, 2015, p. 15).

E ele, Fabiano, era como a **bolandeira** (RAMOS, 2015, p. 15).

Em seguida acorrou-se, remexeu o aió, tirou o fuzil, acendeu as raízes de macambira, soprou-as, inchando as bochechas **cavadas** (RAMOS, 2015, p. 15-6).

Os **troços mingoados** ajuntavam-se no chão: a espingarda de pederneira, o aió, a cuia d'água e o baú de folha pintada (RAMOS, 2015, p. 16).

Sinhá Vitória, queimando o assento no chão, as mãos cruzadas segurando os joelhos **ossudos**, pensava em acontecimentos antigos que não se relacionavam: festas de casamento, vaquejadas, novenas, **tudo numa confusão** (RAMOS, 2015, p. 11).


Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil. **Não podia deixar de ser. Ordinariamente a família falava pouco** (RAMOS, 2015, p. 11-2).

Baleia agitava o rabo, olhando as brasas. **E como não podia ocupar-se daquelas coisas**, esperava com paciência a hora de mastigar os ossos. Depois iria dormir (RAMOS, 2015, p. 16).

Vidas Secas escapa da crítica que Barthes faz ao *efeito de real* por meio de uma escrita em que a imagem do Outro, o sertanejo, é construída a partir de um Eu que se deixa entrever no contraste com essa alteridade. Por isso, o livro apresenta-se como forma mais complexa e elaborada de onisciência limitada, a partir do que há de primeira pessoa no processo do monólogo interior indireto, bem como nas marcas de subjetividade enunciativa em terceira pessoa por nós analisadas.

Portanto, conforme destacado por CRISTÓVÃO (1986), para Graciliano Ramos não há real sem construção.

Discretamente oculto ou à plena luz da objetiva, o narrador, que está presente em tudo, ainda que dê às vezes a impressão de estar ausente, tem uma importância tão grande que W. Kayser não hesita, na esteira de Friedman, em afirmar que “a morte do narrador é a morte do romance”. E é precisamente esta situação mediadora, comum a toda a espécie de narradores, seja na vida real seja na obra literária, que opera a transmutação do real para o poético (p. 14).



Mesmo *Vidas Secas* sendo considerado um romance regionalista, marca não uma adesão pura e simples às tendências literárias dominantes da época, mas as contemporiza e ultrapassa. Conforme CRISTÓVÃO (1986),

Nem em *Vidas Secas*, romance que se prestaria, pelo tema, introduzir na narração descrições mais desenvolvidas que as habituais, o narrador muda de atitude. As anotações paisagísticas são breves e explicativas. Se fala do Verão e do Inverno, das nuvens, do sol, da água ou dos mandacarus, é porque precisa desses elementos para estudar o comportamento psicológico do homem entregue a um meio ecologicamente tão duro (p 70).

Daí a própria estrutura do romance ser desmontável, conforme BUENO (2006). Um romance construído em quadros facilmente deslocados. O que mais uma vez deixa os rastros de um sujeito que organiza e pensa aquele universo sertanejo.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.


BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. **A Revolução de 1930 e a cultura**. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CRISTÓVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos: estruturas e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. **Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação**. Trad. de Mônica M. Cavalcante. In: CAVALCANTE, M. M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLA, A. (Orgs.) *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 17-52.



PAGEAUX, Daniel-Henri. **Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema.** Trad. de Katia A. F. de Camargo. In: _____. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada.* Frederico Westphalen(RS)/São Paulo/Santa Maria(RS): EdURI/Hucitec/ EdUFSM, 2011. p. 109-127.

RABATEL, Alain. *Homo Narrans: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa.* Trad. Maria das Graças Soares Ribeiro, Luis Passeggi e João Gomes da Silva Neto. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas.* Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1980.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos.* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Literatura e história no Brasil contemporâneo.* 2 ed. Revista e aumentada. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

O “INOCENTE JEITO DE DURAR”: IMAGENS DA CASA EM HERBERTO

HELDER

Constance von Krüger (UFMG)¹

Sabrina Sedlmayer (UFMG)

Resumo: A leitura dos poemas de Herberto Helder permite a descoberta de que, em meio à verbosidade e à constelação de imagens, algumas se mostram recorrentes. O estudo aqui proposto pretende mapear em que instância a existência (e a resistência) da casa materna no imaginário do poeta eclode em seus versos, resultando em imagens da casa, que, transpostas pela mão canhota para a forma e para a ideia de poema, sobrevivem pela palavra – evidência de forte relação entre a criação poética e as imagens da memória.

Palavras-chave: Herberto Helder; Imagem; Casa


“as casas encontram seu inocente jeito de durar contra
a boca subtil rodeada em cima pela treva das palavras”

Herberto Helder

Voltar-se para a casa é, no contexto da tradição literária portuguesa, um gesto que desequilibra a dualidade tão antigamente estabelecida (e ainda não superada, ao menos na Literatura): o desejo de além-mar, das grandes conquistas, em antípoda à necessidade de estabelecimento de Portugal como integrante do território europeu. A liberdade versus o pertencimento, um jogo de forças que remete ao dilema histórico lusitano: a sociedade dividida entre a expansão marítima e a fixação do estado nacional no continente. A casa, neste contexto ambivalente, não prescinde do seu significado mais primário: de abrigo, de pertença, de contenção. Para além disso, é também onde se pode adiar a apoteose do grande ato – as glórias de uma nação ficam suspensas quando a encenação é relacionada ao espaço de dentro. Em seu interior, não se retrata além do cotidiano de quem ali habita; e isto é muito.

Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço*, define o espaço habitado como o não-eu que protege o eu (BACHELARD, 2003, p.24). A simbiose pressuposta pela proteção é rompida – ou, pelo menos, esgarçada – pois, a rigor, um não-eu é um vislumbre de alteridade. A percepção, consciente ou não, do espaço que abriga é a fagulha que dispara a construção, absolutamente subjetiva e pessoal, de uma ideia de casa – que é mais que paredes e portas (mas ainda importantes, as paredes e as portas).


¹ Graduada em Letras (UFMG), Mestranda em Estudos Literários (UFMG), sob orientação da Prof^ª Dr^a Sabrina Sedlmayer. Contato: tance_k@hotmail.com.



Como, também para Bachelard, a casa é mais que a positividade do presente (ela também se realiza em projeções e, principalmente, na rememoração), cumpre dizer que ela se torna uma força de integração entre pensamentos, lembranças e sonhos, cujo princípio de ligação é o devaneio. Sonha-se a casa e se enlouquece na tentativa de ler seus cantos e modos de estar. A casa, esse outro, não pode ser descrita em sua inteireza, porque suas possibilidades estão sempre em expansão: uma planta arquitetônica prevê o teto, mas não antecipa a paisagem à janela. De tal modo, parece ser apropriado que se examine a casa em suas fragmentações; ainda: que se perceba a casa como uma constelação de imagens de casas: metafóricas, historiográficas, oníricas ou até alegóricas.

Herberto Helder, poeta português contemporâneo, em passagens de seu vasto “poema contínuo”, reforça o convite feito no prefácio de *A Colher na Boca* (1961), em que escreve: “Falemos de casas”. O pacto com o leitor sobre tal temática, explicitado pelo uso da primeira pessoa do plural em “falemos”, não antecipa a variedade de chaves de leitura para as imagens da casa em sua obra. Mais que apenas a descrição do ambiente, mais que a reflexão sobre o espaço, mais que a rememoração: em cada poema em que aparece o termo “casa”, há uma fulguração diferente, uma imagem tão autônoma quanto composicional. As imagens da casa do poeta não se inscrevem em um padrão; quando, porém, dá-se um passo para trás e vê-se a inteireza propiciada por essas individualidades, nota-se o arranjo completo, em uma leitura fragmento-constelar. Segundo Walter Benjamin, no prólogo epistemológico-crítico de *Origem do Drama Trágico Alemão*, “as ideias são constelações eternas”. Reside, assim, nessa reflexão, uma conceituação sobre a fragmentação: as estrelas, unidas por um fio imaginário, compõem a constelação, tais como os poemas marcados pelas imagens da casa se relacionam com a obra completa e a ideia de casa. O gesto de salvar as imagens caracteriza, de tal modo, o transitar entre a particularidade e o todo, tais como as estrelas e a constelação – “simultaneamente dispersos e salvos”.


O percurso que se propõe para a análise de algumas dessas aparições da ideia de casa na obra helderiana, em consonância com todo estudo que sobre este poeta se faça, é tortuoso, quiçá circular. Importam mais os passos em volta que propriamente uma conclusão em forma de linha de chegada. Como assinalado por Silvina Rodrigues Lopes, “é uma questão de conexões e rupturas” (LOPES, 2003, p.15), ou, ainda, “há



passagens de cada coisa ao seu contrário e que elas decorrem do desejo, que, não sendo um movimento de negação, dá lugar à compossibilidade dos opostos. Como uma paisagem, da qual cada vista é um todo, sendo o seu todo a singularidade das vistas e, por conseguinte, não se identificando com nenhuma, o poema compõe-se de blocos de espaço-tempo em interação” (LOPES, 2003, p.24-25). Interessa ressaltar de uma forma aguda, entretanto, como a biografia do poeta parece ser elemento crucial que sobrevive de maneira inegociável e anuncia a composição poética que apresenta imagens de memória e de infância como objetos primeiros, em destaque, neste caso: a imagem da casa.

Segundo César Guimarães, em seu *Imagens da Memória: entre o legível o visível* (1997), “a imagem aparece ora como um reservatório de lembranças, ora como ruína de uma totalidade irrecuperável. Num e noutro caso, como ressalta Maurice Blanchot, a imagem, tornada dupla do objeto que ela representa, nos protege da “pressão cega” que se abre entre nós e o real. Mediatizando a coisa representada, a imagem a torna tolerável” (GUIMARÃES, 1997, p.16). Parece ser essa mediação imagética que transpõe a memória de uma casa da infância para a palavra “casa”, que compõe o poema contínuo de Herberto Helder. Como ressalta Jacques Rancière em *O inconsciente estético* (2009), a palavra literária se mostra como a palavra do sintoma (RANCIÈRE, 2009, p.35).

Em *Apresentação do Rosto* de Herberto Helder, de 1968, por exemplo, há um retrato pessoal e íntimo, tão somente revelado pela força da escrita do autor, que desvela, dentre outras, memórias sobre sua casa da infância. Os corredores arqueados da morada, essa pujante imagem, que, transposta pela mão canhota para a forma e para a ideia de poema, sobrevive pela palavra – evidência de forte relação entre a criação poética e as imagens da memória. Nesta *Apresentação do Rosto*, Helder percorre caminhos demarcados pelas pegadas de si próprio em tempos idos, que se presentificam pela escrita. A casa de sua infância mostra-se como abrigo e cenário para a reencenação do passado, e, para além disto, é personagem vivo, complexo e vibrante. Para Bachelard, a rememoração tangencia o fazer poético. “Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida” (BACHELARD, 2003, p.26). O incômodo da memória com a tentativa da lembrança e o estremeamento do esquecimento talvez sejam o objeto




fundador desta poesia, em que Helder comprova como a casa é a assimilação concreta de um tempo perdido.

Pelo próprio gesto da autoria com traço memorialístico (ainda que claramente permeada por elementos poético-ficcionais), a obra não pode ser lida plenamente se forem prescindidos os elementos relacionados à bios (vida, em grego) do poeta. A escrita lacunar e de meandros deixa entrever traços de ficcionalidade e preenchimento pela palavra, mas se aproxima vertiginosamente daquilo que pode ser considerado histórico. A casa como esponja, define o poeta: que tudo absorve e se torna pesada, condensada, densa e instável. Ao toque firme, deságua. Mostra-se como detentora de memórias, de pessoas, de acontecimentos, de objetos. Inchaço no passado, que liberta o conteúdo à medida em que Herberto Helder escreve. O desague em palavras; a casa-esponja.

O poema que se inicia com o verso “Minha cabeça estremece com todo o esquecimento” – e que é o segundo de *Poemacto* – é basilar para a análise de como a casa e a infância do poeta são imagens entrecruzadas que se anunciam como uma coisa só. Leia-se um fragmento:

– Era uma casa – como direi? – absoluta.
Eu jogo, eu juro.
Era uma casinfância.
Sei como era uma casa louca.
[...]
Era uma casabsoluta – como
darei? – um
sentimento onde algumas pessoas morreriam.
[...]
– Prefiro enlouquecer nos corredores arqueados
agora nas palavras.
Prefiro cantar nas varandas interiores.
Porque havia escadas e mulheres que paravam
minadas de inteligência.
O corpo sem rosáceas, a linguagem
para amar e ruminar.
O leite cantante. (HELDER, 2014, p.109-113)

Na revelação do tema (e na inteireza do poema, aqui não retratado), são apresentados elementos físicos ou imateriais que habitavam sua casa, quando miúdo. A mãe, as irmãs, espelhos, copos, garfos, cadeiras, fruteiras (“com suas maçãs centrípetas / e as uvas pendidas sobre a maturidade”), um gato, sentimentos e noções de morte e de



loucura. Tão indissociáveis são, para o poeta, tais ideias, que houve uma criação neologista, pela cunhagem da palavra *casinfância*.

A casa é descrita como louca, e recebe, portanto, uma aura de coisa viva: a personificação pelo devaneio. A *casabsoluta* (outro neologismo a seu serviço), que é capaz de enlouquecer, aparece, para o poeta, como o outro que o observa, que testemunha sua infância, e, por isso, torna-se cúmplice. Para reavivar os tempos idos, ainda que apenas pelos corredores arqueados nas palavras, a casa é tão sujeito quanto o poeta. Cabe ressaltar, nessa composição, a proposta da reversibilidade, em que o eu torna-se objeto e deixa de ver para ser visto, neste caso, pela casa.

A esse jogo – anunciado em juramento pelo poeta – de reversibilidades e entrecruzamentos, pode-se associar a ideia freudiana de que as crianças e os poetas têm muito em comum. Em “O poeta e o fantasiar”, texto de 1908, Freud escreve:

O poeta faz algo semelhante à criança que brinca; ele cria um mundo de fantasia, que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva (...). E a linguagem mantém essa afinidade entre a brincadeira infantil e a criação poética, na medida em que a disciplina do poeta, que necessita do empréstimo de objetos concretos passíveis de representação, é caracterizada como brincadeira/jogo [...]. (FREUD, 2015, p. 269)

A criança que adia permanentemente seu estado de adulto, por se tornar poeta, é quem ouve o que diz a casa – ou lê o que a imagem desta casa desenha com traços de memória. Segundo Rancière, “A casa ou o esgoto falam (...), desde que sejam primeiro transformados em elementos de uma mitologia ou de uma fantasmagoria” (RANCIÈRE, 2009, p. 38). Essa mitificação acontece na poética helderiana, graças, também, ao jogo. Segundo Agamben, em *Profanações*, “como *jocus*, ou jogo de palavras, ele [o jogo] cancela o rito e deixa sobreviver o mito” (AGAMBEN, 2007, p.65). Admite-se, neste caso, que a imagem-casa de Herberto Helder é uma mitologia por ele mesmo engendrada – e que, como fantasmagoria que se apresenta, permeia o que Rancière acaba por definir como “inconsciente estético” e que corrobora a sua ideia de que o literário pode funcionar como o sintoma de que fala Freud; aquilo que escapa do inconsciente e se manifesta à revelia do sujeito da enunciação. A casa helderiana parece ser uma irrupção que, ainda que trabalhada pela ciência profunda e madura da mão do poeta, configura uma estética autônoma.

E a casa guarda a mãe:

Uma mulher está sentada junto à sua janela.
Por detrás fica a casa.
Ainda hoje não entendo isso.
Porque venho através dos corredores, eu, o mensageiro ardente e desordenado, e caio naquele espaço de silêncio, e quando digo mãe, ela volta-se e sorri do fundo de uma terrível sabedoria.
[...]
Agora a memória é a minha tarefa, e tantos anos de trabalho assíduo não me levam a grande coisa.
[...]
Hoje, o meu ofício tornou-se a lentidão, e o meu ritmo é escrever sobre a veloz cegueira de um ano mais antigo.
Eu tinha oito anos, parece-me que é bom dizer isto, e a casa ficava por detrás da mãe, e agora acho que me vou pôr a falar da casa.
A qual parece uma grande esponja.
Atravessam-na múltiplos, longos e estreitos corredores, lançados em todos os sentidos.
É por aí que eu corro, gritando as palavras bárbaras.
[...]
Não tenciono ser demasiado claro a respeito de coisa alguma.
Falo da casa.
Trata-se de uma grande casa.
O que há de mais são corredores e escadas, e vastos quartos onde irrompe a luz abrupta.
Tenho uma teoria acerca desta casa.
Falsa, sim.
Mas está certa com o espírito de tudo, quero dizer: com as regras da memória.
[...]
Falo de musas, e a casa – segundo o que penso – é uma esponja.
Ando pelos corredores como para ter acesso à dor incompreensível.
A casa desenvolve-se a partir do quarto grande, o da frente, voltado para o mar, e de onde quase nunca sai a mãe.
[...]
Porque, afinal, tudo é unido através daquele coração nuclear.
O quarto da mãe.
E então foi-me dado o labirinto e a minha tarefa é dura e fascinante.
Encontrar chaves, decifrar enigmas, descobrir pistas. (HELDER, 1968, p.42-45)

Em algumas passagens do lido fragmento, nota-se como a edificação, nesta aparição em prosa poética, é metonímia para a memória dessa mãe, central e vibrante. Seu quarto é o “coração nuclear” da casa. Na analogia proposta, a mãe é, portanto, o centro pulsante da memória do poeta. Helder elabora um entrelaçamento entre a imagem da mãe e a imagem da casa, que se revezam como instâncias de abrigo e conforto no imaginário infantil. Na ocasião da sua morte, o velório ocorre no interior da casa (que logo se deteriora e fica disforme) e o trânsito do caixão dialoga com a arquitetura do lugar:

O cadáver foi trazido para o rés-do-chão através dos corredores sufocados na penumbra.

Era a mãe agora irreconhecível.

Entrava, horizontal, nos braços e ombros dos homens.

Saía e entrava pelas portas, e atravessava os patamares, e recuava para o quintal.

A aragem que passava sobre o ramo das acácias bateu nos cabelos mortos e o sol desenhou as folhas das árvores no rosto morto.

Depois, os homens conseguiram meter o caixão naquele quarto.

[...]

Ora a mãe era bela e tinha-se posto a crescer.

Crescera até demais, depois da ausência no seu quarto de doente e da viagem morta pelos corredores e escadas.

Enchia agora o quarto.

[...]

E então eu ia para um dos lados do caixão, e o corpo da mãe atravessava o quarto.

Corria, partindo da cabeça, terrivelmente morto.

E era engolido pela áspera luz que irrompia aos pés, onde a porta rasgava um precipício.

[...]

Agora, por mais vezes que murmurasse: mãe – nada mais acontecia, e o sol branco rolava pelo quintal, e havia o ruído subtil das folhas das acácias sob o vento, e a corrida fulminante das lagartixas.

[...]

Então saí do quarto e avancei pelos corredores cheios de cotovelos e atravessei portas e salas.

[...]

Fixo na móvel atmosfera de rumores marítimos, barulhos de motores, vento, vozes e risos.

E já sabia tudo.

Era terrível.

Dirigi-me então para as mesmas portas e corredores.

A câmara ardente estava vazia.

[...]

Eu estava parado no meio dessa luz, cheio de terror.

E era tempo de subir ao andar de cima.

Porque este quarto deveria afundar-se pela terra dentro.

O primeiro andar desenvolvia-se a partir de um grande quarto assente nos rochedos, sobre o mar.

A luz e o cheiro das águas batiam nesse quarto, e davam-lhe a força de iniciar a casa.

O andar desenvolvia-se em quartos poderosos cuja vitalidade mal permitia a existência dos corredores.

Os corredores moviam-se subtilmente por entre as possantes massas dos quartos, e eram escuros, e encolhiam-se ao pé das portas grossas.

Avançavam até o quarto dos livros, branco e simples.


Eu andava pela casa, e havia os móveis, roupas, objectos e cheiros.

E outra coisa indefinível: a energia, ou o espírito, ou o génio da casa.

Um dínamo subjacente.

As cortinas estremeciam.


Minhas irmãs riam no meio das cadeiras, nas escadas, por toda a parte.



A mãe lia, mexia nos objectos.
Tudo estava ligado.
[...]
Primeiro foram tirados os reposteiros e as cortinas, depois
desapareceram alguns móveis.
Eu passava de um quarto para outro.
O quarto da frente ficou aberto muitos dias.
O sol queimava as paredes.
[...]
A luz vinha pelas janelas abertas, e os quartos eram dolorosamente
grandes, e eu compreendia tudo. (HELDER, 1968, p.81-89)

A deambulação do filho órfão é a busca infrutífera pela mãe, que, morta, é inalcançável. Os quartos, plenos de memórias, de móveis, de pessoas e do corpo da mãe, opõem-se aos corredores, frios, escuros, inequívocos de desesperança. Linhas esmagadas (em sua função de ligação) pelos nós gordos, volumosos. O andar do menino, a insistência em procurar quartos absolutos por meios infrutíferos: corredores que jamais levariam à mãe viva. A tentativa do escritor é de reencenar a ocasião, espremendo-se pelos corredores de palavras, rumo a quartos inatingíveis de memória, onde vicejam imagens paradoxalmente vivas e pujantes. O que o poeta busca não se encontra senão pela palavra, ainda que de forma fugaz, – e essa palavra logo se perde novamente, na medida em que a significação se estabelece, não encontra referencialidade absoluta e abre espaço para que novas palavras se escrevam no mesmo gesto de busca do inalcançável. As palavras estão escritas num palimpsesto, que se deixa reescrever, mas que guarda as marcas do dito em forma de cicatrizes – que aqui podem se chamar poemas; ou um poema, apenas: o poema contínuo.

O desejo de Herberto Helder de dizer-se apenas por sua poesia é evidência da assinatura peculiar que o poeta destinaria a toda sua escrita – inscrevendo-se nela e, de tal maneira, instaurando uma nova forma de relação entre autor e obra. A existência de um poeta distante ou até mesmo descolado do poema parece ser uma armadilha ocasionada pela tradicional dilaceração entre autor e obra, como discutido, por exemplo, por Roland Barthes e Michel Foucault. A relação do poeta com sua obra, entretanto, mostra-se vertiginosamente indissociável no caso de Helder. No livro *O nome da obra: Herberto Helder ou o Poema Contínuo*, Rosa Maria Martelo cria a hipótese de que o nome da súmula *Ou o Poema Contínuo* seria como a forma equivalente de se referir ao poeta:




Na verdade, talvez devêssemos escrever Herberto Helder ou o Poema Contínuo: os dois nomes da obra numa relação de equivalência, ambos em itálico. Isto porque a conjunção disjuntiva ou é nesta equação inclusiva: uma pista, uma instrução de leitura que radicaliza o paradoxo de o esvaziamento de um nome no mundo pode levar à sua hipertrofia na obra – que afinal devolve ao mundo. (MARTELO, 2016, p.13)

Este poeta, que se dissolve na palavra, que se funde com sua obra, a ponto de ter seu nome confundido com o nome da obra, vê perturbada sua existência por um bater à porta:

Bate-me à porta, em mim, primeiro devagar.
Sempre devagar, desde o começo, mas ressoando depois,
ressoando violentamente pelos corredores
e paredes e pátios desta própria casa
que eu sou. Que eu serei até não sei quando.
É uma doce pancada à porta, alguma coisa
que desfaz e refaz um homem. Uma pancada
breve, breve –
e eu estremeço como um archote. Eu diria
que cantam, depois de baterem, que a noite
se move um pouco para a frente, para a eternidade.
Eu diria que sangra um ponto secreto
do meu corpo, e a noite estala imperceptivelmente
ou se queima como uma face. Escuta:
que a noite vagarosamente se queima
como a minha face. (HELDER, 2014, p.92-95)

No poema, há o externo, que anuncia a existência de algo alheio ao poeta e à casa, com quem parece estar em simbiose. A pancada à porta é como um susto, que desfaz e refaz o homem; mas o que lhe perturba não importa tanto quanto a percepção da fusão que ocorre entre o sujeito (o poeta) e o objeto (a casa). Não há, afinal, nesta fulguração, a noção estática do eu e do não-eu. No instante do poema, o poeta *é* a casa. Pode-se ler o poema de Helder como o instante em que se pausa a cena e o poeta está se metamorfoseando em casa, e a casa, por sua vez, encontra-se em um devir poeta, e são ambos perturbados pela existência de algo exterior a essa fusão. De tal maneira, afirma-se a hipótese de que, metamorfoseado na sua própria imagem poética de casa, o poeta é, de tal sorte, parte integrante desta referida imagem. São imprescindíveis, conclui-se, as considerações sobre os rastros autobiográficos deste artista para a composição das imagens de casa que permeiam sua obra, pois é, ele próprio, componente desta casa –



criança, poeta, cuja aposta em reler a realidade por meio do jogo de memória é paralela e sincrônica à coparticipação no *ser* da casa.

Em um gesto de criação de hipóteses, é possível apontar essas irrupções exteriores ao poeta-casa como frutos de um esforço de um inconsciente que quer se fazer ouvir e que incomoda, em forma de sintomas, a ponto de causar a existência de um poema e de estabelecer toda uma estética a partir de suas inscrições: a estética inconsciente da casa que aparece como sintoma por meio da criação poética de um autor profundamente marcado pela existência deste objeto em sua infância, e que o elabora de variadas formas por ação da palavra.

Talvez seja essa a leitura mais específica e, contraditoriamente, mais abrangente da imagem da casa na obra helderiana: o poeta, desfeito e refeito em seu *poema contínuo*, em seu devir-casa pela ação da palavra, é aquele que é estância, que abriga objetos que são por ele olhados e simultaneamente o olham de dentro e o perturbam, como sujeitos que habitam esta casa-poeta: as memórias, o inconsciente, o devaneio, a mãe morta, a poesia, o leitor.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. Prólogo epistemológico-crítico. In: *Origem do Drama Trágico Alemão*. Belo Horizonte: AUTÊNTICA EDITORA, 2013.

FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: Textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2015.

GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

HELDER, Herberto. *Apresentação do Rosto*. Lisboa: Ulisseia, 1968.

HELDER, Herberto. *Poemas Completos*. Lisboa: Porto Editora, 2014.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A Inocência do Devir*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

MARTELO, R. M. *O nome da obra: Herberto Helder ou o Poema Contínuo*. Lisboa: DOCUMENTA, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

IMAGENS DO MEIO RURAL INGLÊS EM “THE RINGS OF SATURN” E “THE ENIGMA OF ARRIVAL”

Gabriel Fernandes de Miranda (UERJ)
Mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada
Maria Conceição Monteiro (UERJ)

Resumo: Neste trabalho pretendi analisar e discutir a imagem do meio rural inglês em duas narrativas ficcionais: *The Enigma of Arrival*, de V.S Naipaul, e *The Rings of Saturn* de W.G Sebald. A partir de um aporte teórico múltiplo, busquei articular uma análise desses livros que compreendesse a formulação textual de imagens discursivas dentro de um espectro histórico de construção referencial do Campo Inglês, relacionando, portanto esses textos de fora da tradição inglesa com a estável imagem do espaço rural transmitida pela literatura pastoral inglesa.


Palavras-Chave: Imagem; Campo; Lugar; Estrangeirismo

Introdução

Em *The Enigma of Arrival* (NAIPAUL, 2011) um narrador não nomeado recebe a oportunidade de viver durante um certo período de tempo em uma *cottage* na Inglaterra, o que lhe permite uma série de caminhadas pelos campos, nas quais observa a natureza e as pessoas que vivem na mesma propriedade. Ao longo do livro, a experiência do narrador é mediada não só por uma visão idílica e gloriosa da Inglaterra, mas também por uma percepção de sua Trinidad de origem como uma ilha pequena, insignificante. Na medida em que o narrador passa mais tempo em seu meio rural ele passa, contudo, a desconstruir sua visão gloriosa da Inglaterra e compreende, por fim, que também o centro do Império está sujeito à ruína, à mudança e ao decair da glória.

Apesar da não nomeação do narrador, o jogo entre ficção e autobiografia é deixado às claras. O narrador possui a mesma origem e a mesma trajetória do autor e no momento de sua instalação no meio rural já é um autor reconhecido no mundo de língua inglesa, assim como V.S Naipaul era na década de 1980.

Em *The Rings of Saturn* (SEBALD, 2016) um narrador também sem nome (mas, como na narrativa de Naipaul, há um jogo de identificação tangencial entre narrador e autor) passa seus dias fazendo caminhadas pela região de *East Anglia*, um local rural. Suas observações passam sempre por digressões históricas na qual o movimento do caminhar acaba levando a ligações inesperadas e a pausas na descrição da paisagem para longas passagens de evocação de episódios ou figuras históricas, desde incursões na história da pesca do arenque em Lowestoft até a narração de massacres terríveis cometidos pela milícia fascista Croata — a Ustasha — durante a Segunda Guerra Mundial.



A narrativa de Sebald certamente é menos convencional do que *The Enigma of Arrival*, tanto por suas digressões históricas quanto por seu uso, dentro do texto, de imagens não-literárias, em sua maioria fotografias, mas contendo também mapas e reproduções de documentos manuscritos. Apesar desses elementos, a obra por vezes constrói textualmente fortes imagens das paisagens pelas quais o narrador caminha, formulando uma trajetória anti-turística de uma Inglaterra esquecida.

A construção de uma imagem do lugar por onde passam as obras há que ser vista também como pertencente a uma longa história de representação do meio rural inglês. Em especial, levarei em conta a contribuição importantíssima de Raymond Williams (1975) em seu “*The Country and the City*”, em que a oposição histórica na literatura entre cidade e campo é analisada exaustivamente e as transformações nas formas de figuração do espaço rural inglês foram estudadas com extrema erudição.

A construção dessas imagens como elemento discursivo será compreendida nesse trabalho através da mescla entre elementos da imagologia de Daniel-Henri Pageaux e do estudo sobre os processos de referenciação de Lorenza Mondada e Danièle Dubois (2016). O objetivo final é demonstrar que tanto Naipaul como Sebald constroem uma imagem própria do meio rural inglês a partir de uma desconstrução textual das imagens convencionais que se colaram a esse espaço imaginário.

A Chegada

Um elemento central em ambas as narrativas é a forma com que a presença dos narradores no campo inglês se faz através de uma visão herdada deste espaço. Tanto em Naipaul como em Sebald, os narradores demonstram desde o início uma afinidade com a tradição literária inglesa e, em especial, com a literatura pastoral, que efetivamente fixou uma imagem do campo pela exaustiva repetição e transformação de uma visão idílica do campo em um estereótipo. Daniel-Henri Pageaux (2011, p.111) caracteriza o estereótipo como a forma de um bloqueio da comunicação, como um enunciado que se repete e que hierarquiza *outro*. Em *The Enigma of Arrival* (doravante EoA) e *The Rings of Saturn* (doravante RoS), os narradores são as testemunhas de um confronto entre a imagem e a experiência. Partindo do enunciado de Pageaux podemos caracterizar esse confronto como uma efetiva luta contra o estereótipo na qual, ao longo das obras, a construção lexical dos lugares dialoga e refuta a imagem estabilizada do campo.

Na obra de Naipaul o cenário da narrativa — uma casa de campo — é estabelecido desde as primeiras páginas como uma parcela do campo inglês e a função comparativa de Trinidad, o local de origem do narrador e também de V.S Naipaul, já é evidente:

*I knew the name of the town I had come to by train. It was Salisbury. It was almost the first English town I had got to know, the first I had been given some idea of (...) Far away in my tropical island, before I was ten. A four-colour reproduction which I had thought the most beautiful picture I had ever seen.*¹ (NAIPAUL, 2011, p. 5)


O primeiro contato com uma ideia de Inglaterra e de Salisbury se dá no passado, em uma “moldura espacial” afastada do presente da narrativa (RONEN, 1986, p.427). A ilha tropical, seu local de origem, provoca um contraste com a paisagem de inverno de Salisbury, mas a construção da imagem em um passado na colônia é bastante sintomática do efeito discursivo de *displacement*². As imagens da Inglaterra aparecem como as mais belas paisagens da terra, provocando um mal-estar da distância clara entre a beleza e a margem, o local de origem.

O enredo de *The Enigma* é permeado pela constante discrepância entre a ideia de Inglaterra e o lugar o qual o narrador experimenta (BRANNIGAN, 2003 apud BORBOR, 2010, p. 104.). É ao longo do enredo que a construção de lugar vai se modificando, assim como se modifica o ponto de vista do narrador não nomeado. Como aponta Taraneh Borbor (BORBOR, 2010, p. 108), em um primeiro momento o narrador enxerga à Inglaterra e ao seu próprio local de origem através da ideia de Inglaterra adquirida de suas leituras e da sua exposição quando pequeno às imagens da paisagem inglesa. A isso soma-se a descrição que o narrador faz daquela pequena região de Wiltshire aonde ele se estabelece.

The solitude of the walk, the emptiness of that stretch of the downs, enabled me to surrender to my way of looking, to indulge my linguistic or historical fantasies; and enabled me, at the same time, to shed the

¹ “Eu sabia o nome da cidade na qual eu havia chegado por trem. Era Salisbury. Era quase a primeira cidade inglesa que eu conheci, a primeira da qual eu tive uma ideia (...) Lá longe em minha ilha tropical, antes de ter dez anos. Uma reprodução de quatro cores que eu achava a imagem mais linda que eu já tinha visto.” (Tradução minha e em diante todas as traduções serão minhas).

² Segundo Ashcroft, a noção de *displacement* tem um valor duplo, pode ser causada pelo deslocamento geográfico do sujeito, que resulta em uma subjetividade fora do lugar no sentido mais simples do termo, e também se dá pela opressão da identidade regional pelo discurso imperial. (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2003)



*nerves of being a stranger in England. Accident — the shape of the fields, perhaps, the alignment of paths and modern roads, the needs of the military — had isolated this little region; and I had this historical part of England to myself when I went walking.*³ (NAIPAUL, 2011, p. 18)


A região na qual o narrador passa a habitar e a percorrer durante longas caminhadas é figurada a princípio como uma parte exemplar da Inglaterra, representante de uma sedimentação histórica única e mantida intocada pelo tempo. A imagem de um meio rural intocado pela História já foi analisada exemplarmente por Raymond Williams (1975, p. 23) como um desenvolvimento histórico da figuração literária do meio rural inglês, com o advento no neo-pastoral de uma imagem do campo como um retiro, metafórico e literal. Essa construção de uma imagem estereotípica do campo como retiro espiritual e corporal reaparece aqui em Naipaul, remanescente das velhas narrativas de que fala Raymond Williams. O narrador de Naipaul, ao trazer para a sua experiência as imagens fixadas pela literatura, vê em Wiltshire o exemplo perfeito das bucólicas paisagens pastorais, nas quais o tempo não passa e aonde existe uma constante permanência de um passado mítico, uma antiguidade indefinida: “[...] *my sense of antiquity, my feelings for the age of the Earth and the oldness of man’s possession of it, was always with me.*”⁴ (NAIPAUL, 2011, p.19)

A construção inicial do campo inglês no romance dialoga e se dá através de imagens estereotípicas desse local fornecidas pela longa sedimentação de textos literários que figuraram o espaço rural da Inglaterra. As formulações de Lorenza Mondada e Danièle Dubois (2016, p.20) quanto ao processo de referenciação são indispensáveis para uma compreensão processual do uso do estereótipo tanto em Naipaul como em Sebald. Dubois e Mondada constroem a ideia de referenciação como um processo linguístico pelos quais objetos, anteriormente denominados referentes, se formam e estabilizam-se socialmente.

Esse efeito de “estabilização”, se unido à construção imagética da literatura parece indicar para um processo que ocorre também textualmente e literariamente. A construção de uma imagem, nesse caso, é sempre a construção de um referente também, e passa pelos

³ “A solidão da caminhada, o vazio daquele trecho das colinas, me permitiu render-me à minha maneira de olhar, para mergulhar nas minhas fantasias linguísticas e históricas; e me permitiu, ao mesmo tempo, abandonar o nervoso de ser um estranho na Inglaterra. Acidentes — a forma dos campos, talvez, o alinhamento de caminhos e estradas modernas, as necessidades dos militares — tinham isolado esta pequena região; e eu tinha essa parte histórica da Inglaterra só para mim quando eu ia caminhar. ”

⁴ “[...] meu senso de antiguidade, meu sentimento pela idade da Terra e a arcaicidade da posse do homem sobre ela estava sempre comigo.”




mesmos processos de estabilização e desestabilização de que falam Mondada e Dubois (2016). Com isso em mente, o estereótipo como imagem incontestável do outro aparece como um enunciado altamente estabilizado, com o qual pode se dialogar, reconstruindo-o ou desestabilizando-o.

Em *The Rings of Saturn*, a prosa de Sebald, em seu caráter quase flutuante, é bem menos indicativa da caracterização que o narrador de EoA faz do campo inglês. Isso ocorre porque a própria emergência de momentos descritivos do entorno do narrador se dá em intervalos espaçados. Entre as caminhadas que o narrador Sebaldiano faz pelo campo se intercalam evocações do passado em fios narrativos que possuem, ao mesmo tempo uma pretensão historiográfica e que também se configuram por uma ambientação onírica. Essa “espectralidade” (WYLIE, 2007) das geografias figuradas por Sebald demonstra um outro tipo de construção textual do campo, mas que, efetivamente, leva ao mesmo efeito de desconstrução da imagem estereotípica e à emergência de uma outra imagem, produzida pelo narrador.

Também em Sebald, a construção da imagem do meio rural é herdeira de uma tradição literária. Sua insistência recorrente em caracterizar as extensões topográficas por onde caminha como locais vazios e pouco habitados se mostra já na primeira página: “*I have seldom felt so carefree as I did then, walking for hours in the day through the thinly populated countryside.*”⁵ (SEBALD, 2016, p.3). Essa aparição esvaziada do campo parece indicar mais uma vez para as formas neo-pastorais de narrar o campo. Segundo Raymond Williams (WILLIAMS, 1975, p.32), as obras desse momento literário se caracterizaram de certa forma pela inviabilização dos trabalhadores do campo e pela caracterização do campo como local de retiro. É inegável que já nas primeiras passagens do livro o narrador estabelece em suas errâncias um certo caráter renovador, iniciando suas caminhadas após o que chama de “dias de cão”, indicando a possibilidade inicial de que o caminhar pelo campo tivesse um efeito curativo e tranquilizador. Mas a sua chegada a um estado de debilidade física, no qual ele se encontra, é logo categorizado como um efeito das suas caminhadas, negando e subvertendo a função de refúgio do campo.

Rapidamente a narrativa de Sebald passa à sua mais característica ferramenta, a evocação do passado em linhas sucessivas de acasos e ligações quase invisíveis. A

⁵ “Eu raramente me senti tão livre de preocupações quanto eu me sentia então, andando por horas no dia através do campo escassamente povoado.”



construção da imagem do meio rural em RoS é menos dependente de uma visão estereotípica desse espaço como ocorre em *The Enigma of Arrival* e, de fato, a narrativa Sebaldiana não se estrutura da mesma forma linear de desenvolvimento de personagem que a de Naipaul. Ao contrário, a imagem do campo inglês nas partes iniciais do livro está longe do espaço idílico tradicional. O estabelecimento do cenário inicial — a viagem de Norwich à Lowestoft — já indica a presença nesse espaço de uma decadência inerente, de uma presença irrevogável do passado nessas paisagens. Na planície que se estende até o mar, Sebald aponta novamente para o vazio do meio rural:


*Save for the odd solitary cottage there is nothing to be seen but the grass and the rippling reeds, one or two sunken willows, and some ruined conical brick buildings, like relics of an extinct civilization.*⁶
(SEBALD, 2016, p. 30)

A aparição dessas construções cônicas — reveladas por uma foto inserida no texto e por um trecho logo em seguida como sendo antigos moinhos — é a aparição inicial de um tema e uma imagem que perpassa todo o texto. A obsessão do narrador pelas ruínas do passado e pelo vazio do campo são elementos incontornáveis da prosa de Sebald. Essas ruínas de uma “civilização extinta” são indícios de que Sebald, de forma menos clara que Naipaul, está também se utilizando da imagem literária convencional do campo. O passado desses moinhos, quando não eram apenas ruínas aparece textualmente muito mais colorido e iluminado do que a melancólica presença deles ao narrador: “*I was once told by someone who could remember the turning sails in his childhood, that the white flecks of the windmills lit up the landscape just as a tiny highlight brings life to a painted eye.*”⁷ (Idem)

Em seguida, o narrador de RoS avança para seu primeiro destino, Somerleyton Hall, uma velha mansão da nobreza inglesa. A evocação do passado ilustre dessa propriedade e sua eventual passagem, no século XIX, a um industrial em ascensão que a reformou com todo afincado contrasta diretamente com o estado arruinado em que a mansão é encontrada pelo narrador. A caracterização dessa mansão se dá de forma a indicar que se

⁶ “A não ser pela singular e solitário chalé, não havia nada para ser visto senão a grama e o junco ondulante, um ou dois salgueiros afundados, e algumas construções cônicas em ruínas, como relíquias de uma civilização antiga.”

⁷ “Alguém uma vez me disse que podia se lembrar das velas girando na sua infância, que as manchas dos moinhos de vento iluminavam a paisagem assim como pequenos realces dão vida a um olho pintado.”



trata apenas de um exemplo particular de um fenômeno geral. Após enumerar os luxuosos mantimentos que deviam chegar pela ferrovia — a mesma pela qual chega o narrador — para manter a propriedade, o narrador aponta:


*And now there was nothing any more, nobody, no stationmaster in gleaming peaked cap, no servants, no coachman, no house guests, no shooting parties, neither gentlemen in indestructable tweeds nor ladies in stylish travelling clothes.*⁸ (SEBALD, 2016, p. 30)

A construção recorrente do passado em relação ao presente e as comparações entre os diferentes momentos de certos lugares implicam em uma positividade do passado quando colocado diante do presente. A pompa e a glória dos séculos XIX e XX são colocados em oposição à ruína dos lugares que, em outro momento, representaram toda uma ordem social. Essas comparações que faz o narrador de RoS apontam justamente para um saudosismo do passado, ao menos nos trechos iniciais do livro. No início do livro, os resgates do passado operados no texto Sebaldiano estão de acordo com o tom elegíaco e saudosista que está presente, segundo Williams, nas imagens fixadas por textos pastorais, especialmente na poesia de George Eliot, que recupera um passado antigo no campo que serve à construção discursiva de um espaço nacional inglês (WILLIAMS, 1975, p.257-258).

Em todas as ocasiões em que o passado é caracterizado positivamente, contudo, outra caracterização é evocada para desestabilizar a imagem saudosista que se forma. Esse mecanismo textual constrói o meio rural inglês como uma paisagem sedimentada com diversas camadas de passado, desconstruindo a estabilidade da imagem convencional do campo como refúgio da passagem do tempo.

De formas distintas, as duas obras operam inicialmente com imagens estereotípicas do meio rural inglês. E, também de formas distintas — através do desenvolver do ponto de vista do narrador em *The Enigma of Arrival* e por uma repetição da negação do passado glorioso do campo inglês em *The Rings of Saturn* — promovem o que, no vocabulário da referência, chamaríamos de *desestabilização* do referente:

⁸ “E agora não havia mais nada, mais ninguém. Nenhum chefe de estação em um boné lustroso, nenhum criado, nem cocheiro, nenhum convidado, nem grupos de caça nem senhores em tweeds indestrutíveis, nem senhoras em roupas de viagem estilosas.”.



De um ponto de vista linguístico, quando um contexto discursivo é reenquadrado, as categorias podem ser reavaliadas e transformadas, juntando diferentes domínios, como nas metáforas, recategorizações ou metalepses. A variação e a concorrência categorial emergem notadamente quando uma cena é vista de diferentes perspectivas, que implicam diferentes categorizações da situação, dos atores e dos fatos. A “mesma” cena pode, mais geralmente, ser tematizada diferentemente e pode evoluir – no tempo discursivo e narrativo – focalizando diferentes partes ou aspectos. Este domínio pode ser abordado considerando os recursos linguístico que servem para tematizar uma entidade, para sublinhar a saliência de um aspecto específico ou de uma propriedade de um objeto, para atrair a atenção do leitor para uma entidade particular (MONDADA; DUBOIS, 2016, p.25)

A imagem estabilizada do campo inglês, seja como refúgio, seja como local detentor de um passado que merece elogios, é refutada nas duas obras justamente pela série de mecanismos que Mondada e Dubois apontam acima. A caracterização e o uso de elementos textuais podem desestabilizar um componente referencial, como ocorre em Naipaul e em Sebald. O enunciado altamente estabilizado da imagem estereotípica do campo, definida nos séculos XVIII e XIX na literatura Inglesa, é resgatado nas duas obras e re-figurado de forma à desconstruí-lo. O que a desestabilização da imagem promove é uma abertura novamente do processo de referenciação da imagem do campo


O Campo em Ruínas

Na obra de V.S Naipaul é somente ao desenrolar do tempo narrado que a construção do mito da “*Englishness*”⁹ e de uma antiguidade que está relacionada à insistente imagem pastoral de uma Velha Inglaterra de ouro (WILLIAMS, 1975, p.12) vai se dissolvendo e o narrador passa a um outro ponto de vista, aos poucos desvelando que a glória bucólica do cenário é uma criação discursiva e imaginária descolada da experiência do próprio narrador na Inglaterra.

*Here was an unchanged world(...) So it seemed to me when I first became aware of the country life(...) But that idea of an unchanging life was wrong. Change was constant. People died; people grew old; people changed houses(...) That was one kind of change. My own presence in the valley, in the cottage of the manor, was an aspect of another kind of change.*¹⁰ (NAIPAUL, 2011 p. 32)

⁹ É Taraneh Borbor que aponta a ligação do narrador de *The Enigma of Arrival* com o mito discursivo dessa “inglesidade” herdada justamente da tradição literária inglesa. (BORBOR, 2015, p.108).

¹⁰ “Aqui estava um mundo inalterado(...) Assim me pareceu quando eu me tornei ciente pela primeira vez da vida no campo(...) Mas essa ideia de uma vida imutável estava errada. A mudança era constante.



Em um longo processo que acompanha o enredo — a vida do narrador e de sua observação da paisagem e dos personagens que povoam a propriedade de seu senhorio — o ponto de vista inicial de um local a-histórico se modifica para uma visão ligada à inevitável decadência de tudo e de todos, o espaço se tornando então signo da imposição do tempo. A consciência e construção textual do narrador como *outsider* serve à construção do espaço narrativo como um lugar aonde se está eternamente des-locado, impondo uma transitoriedade àquele espaço que, ao início da narrativa, é visto como um retiro do próprio passar do tempo.

Ao demarcar sua diferença cultural e sua origem *outra*, a construção de lugar no livro de Naipaul acaba subvertendo formas comuns de narrar o campo inglês, impondo uma *re-escritura* daquele local que é, de certa maneira, uma sinédoque para a própria construção discursiva de uma nacionalidade Inglesa¹¹. O próprio ato de re-escrever esse espaço da *Englishness* sem cair na perpetuação de imagens estereotípicas se configura, então, como ato de resistência na medida em que reinventa também as escritas de viagens no modelo europeu que tenderam a cristalizar imagens simplistas e exotizantes dos espaços coloniais.


Em *The Rings of Saturn* a construção discursiva do campo se dá de forma bem menos direta do que na obra de Naipaul. De fato, a desestabilização do estereótipo do campo e a criação de uma nova categorização desse espaço se dão quase ao mesmo tempo na narrativa. Ao invés de seguir uma desconstrução e construção linear que acompanha o enredo como faz o narrador de EoA, o narrador Sebaldiano utiliza do mecanismo da repetição do encontro com o passado inglês, e logo em seguida negando o tom elegíaco e saudosista que ele mesmo estabelece para a história do campo inglês.

A constante repetição desse procedimento¹² alcança um efeito final bastante parecido com aquele mais linear do narrador de Naipaul. Ao longo da obra a imagem de

Pessoas morriam; pessoas envelheciam; pessoas mudavam de casas(...). Essa era um tipo de mudança. A minha própria presença no vale, no chalé da casa senhorial era um aspecto de outro tipo de mudança.”

¹¹ Williams aponta para o uso do passado rural e da imagem literária do campo como elementos fundadores para o patriotismo inglês do auge Imperialista. (WILLIAMS, 1975p.258).

¹² A repetição e o intercalar de coincidências é caracterizado por Joanne Catling como a forma que Sebald utiliza para mover suas narrativas para frente, promovendo um sentimento de avanço na leitura. (CATLING, 2003, p. 46 apud WYLIE, 2003, p.175)



um campo idílico e a-histórico se desmancha, ao mesmo tempo que se desmancha também a imagem do passado glorioso, seguindo em seu lugar uma apologia da ruína.


O somatório dos eventos narrados em que o processo de decadência transforma a paisagem em ruína leva a uma imagem final do meio rural que se assemelha também àquela da narrativa de Naipaul. Assumindo um tom abertamente mais melancólico e pessimista, o narrador Sebaldiano indica para a mesma terra arrasada de *The Enigma of Arrival*. A beleza e o esplendor da natureza rural se demonstram fugidios e sujeitos também ao movimento universal de destruição. A imagem que se estabiliza através da categorização de Sebald é de um meio rural arruinado, de caráter fantasmagórico, no qual o passado está sempre presente de uma forma espectral e se forma justamente pela cuidadosa interposição de imagens do sublime e do horror que as ruínas podem provocar (WYLIE, 2003, p.179).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A desestabilização do estereótipo pastoral do campo inglês em Sebald e em Naipaul se dá de formas distintas, mas pode ser vista como um processo que deve principalmente à posição de fora dos dois narradores autobiográficos. O narrador Sebaldiano e sua origem alemã e o narrador de Naipaul e sua origem das margens do Império Inglês recolocam em perspectiva um local símbolo da nacionalidade inglesa. Esse primeiro movimento estabelece o fio das narrativas e é central na construção de uma nova imagem inglesa. É a partir da posição de *outsiders* que esses narradores enxergam a Inglaterra e é dialogando com a tradicional imagética de elogio ao campo das narrativas pastorais que eles reescrevem o meio rural.

A evocação de formas estereotípicas de ver o espaço rural da Inglaterra se demonstra, nas duas obras, como uma estratégia justamente para iniciar o desmonte dessas imagens estáveis. A colocação de Andreas Huyssen a respeito da ruína parece ser um bom indício dos usos dessa imagética em *The Enigma of Arrival* e *The Rings of Saturn*:

In the ruin, history appears spatialized and built space temporalized. An imaginary of ruins is central for any theory of modernity that wants to be more than the triumphalism of progress(...) the modern imaginary of ruins remains conscious of the dark side of modernity(...) It



*articulates the nightmare of the Enlightenment that all history might ultimately be overwhelmed by nature [...]*¹³ (HUYSSSEN, 2006, p.13)

A partir deste entendimento da ruína, as narrativas de Sebald e Naipaul tomam uma nova dimensão. A desestabilização da imagem convencional e a construção de uma nova imagem do meio rural inglês pela categorização deste como local de ruína atesta para muito mais do que apenas um diálogo com a tradição literária inglesa. Para além da reconstrução da figuração do campo, *The Enigma of Arrival* e *The Rings of Saturn* imputam ao espaço rural inglês uma característica dupla. Figurado como espaço da ruína, o campo é imaginado como uma testemunha da falência da modernidade e, ao mesmo tempo como elemento de nostalgia pelo projeto moderno inalcançável.

O elemento nostálgico que Huyssen aponta na imagem da ruína certamente aparece nos textos estudados e se articula bem com a constante evocação de um passado perdido em ambas as obras. O retorno da arquitetura à natureza anunciado por Huyssen (2006) é elemento central da figuração do campo em EoA e RoS. O valor duplo da ruína aponta a uma volta ao natural e, ao mesmo tempo, aponta uma nostalgia pelo projeto perdido da modernidade. Nesse sentido, o processo de referenciação que ocorre nos textos desestabiliza ao mesmo tempo que lamenta a perda do passado pastoral. A imagem pastoral e seu abandono em favor da imagem da ruína é um elemento de assombro e de afeto para estes dois narradores que parecem, por fim, perturbados pela impossibilidade do retorno do passado.

A estabilização do campo como ruína nas duas obras pode ser entendida como parte necessária de uma construção *de fora* da imagem do campo inglês. Ao categorizar esse espaço de identidade nacional e de nostalgia literária como uma terra de ninguém, Naipaul e Sebald articulam uma crítica também à própria projeção de uma identidade inglesa neste espaço. No ambiente em que narram, tanto o campo como a *Englishness* parecem ser locais discursivos vazios e em ruínas.

Referências bibliográficas

¹³ “Na ruína a história aparece especializada e o espaço construído, temporalizado. Um imaginário de ruínas é central para qualquer teoria da modernidade que queira ser mais do que um triunfalismo do progresso(...) o imaginário moderno das ruínas permanece consciente do lado negro da modernidade(...) Ele articula o pesadelo do Iluminismo de que toda a história possa, por fim, ser dominada pela natureza[...].”

BORBOR, Taraneh. *Towards a New Geographical Consciousness: A Study of Place in the Novels of V.S Naipaul and J.M Coetzee*. 2010. 291 f. Tese (Doutorado em Literatura Inglesa). The University of Sussex, Brighton, 2010.

FORTIN-TOURNÈS, Anne-Laure “The Ruin as *Kairos* in W. G. Sebald’s *The Rings of Saturn*”, *Études britanniques contemporaines*, n. 43, 2012, 153-162.

HALL, Stuart. “Pensando a Diáspora” In: _____; SOVIK, Liv (org.) *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Trad. Resende, Adelaine La Guardia; Escosteguy, Ana Carolina; Álvares, Cláudia; Rüdiger, Francisco Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HUYSSSEN, Andreas. “Nostalgia for Ruins”. *Grey Room*, n. 23, p. 6-21, 2006.

MONDADA, Lorenza.; DUBOIS, Danièle. “Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referência”. In: CAVALCANTE, M. M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLA, A. (Orgs.). *Referênciação - Clássicos da Linguística*. São Paulo: Editora Contexto, 2016, p. 19-51.

NAIPAUL, V.S. *The Enigma of Arrival*. London: Picador, 2011 (1987)

PAGEAUX, Daniel-Henri. “Elementos para uma Teoria Literária: Imagologia, Imaginário, Polissistema”. In: _____. *Musas na Encruzilhada: Ensaios de Literatura Comparada*. Orgs.: M. Marinho; D.A Silva; R.K Umbach. São Paulo: HUCITEC, UFSM, 2011, p. 109-126.

RONEN, Ruth. “Space in Fiction”. *Poetics Today*., Durham, v. 7, n. 3, p.421-438, 1986.

SEBALD, W.G. *The Rings of Saturn*. Trad. Michael Hulse. New York: New Directions, 2016. (1998)

WILLIAMS, Raymond. *The Country and The City*. New York: Oxford University Press, 1975.

WYLIE, John. “The spectral geographies of WG Sebald”. *cultural geographies*, v. 14, n. 2, p. 171-188, 2007.

O ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO COMO CAMPO METODOLÓGICO: A PRODUÇÃO DE REFERENTES ATRAVÉS DOS PERFORMATIVOS

Henrique de Oliveira Lee (UFMT)

Resumo: O conceito de espaço autobiográfico resulta do percurso teórico empreendido por Philippe Lejeune (1975) no sentido de deslocar o problema da autobiografia da definição formal do gênero para os aspectos da recepção. Tal percurso nos oferece insights à respeito da produção de referentes no texto autobiográfico, qual seja, a ideia de que os referentes são produzidos através de um pacto referencial de leitura, fato que expõe sua natureza performativa.

Palavras-chave: Espaço autobiográfico, Pacto referencial, performativo

What we call ideology is precisely the confusion of linguistic with natural reality, of reference with phenomenalism. It follows that, more than any other mode of inquiry, including economics, the linguistics of literariness is a powerful and indispensable tool in the unmasking of ideological aberrations, as well as a determining factor in accounting for their occurrence" (DE MAN, Resistance to theory, p. 11).

Introdução:

Diante das “ruínas circulares” que aprisionavam as tentativas de definição do gênero autobiográfico, Philippe Lejeune (1975), após um exaustivo percurso dentro das possibilidades de definição formal do gênero, deslocou o problema da perspectiva formalista para os aspectos relacionados à recepção do texto autobiográfico. Embora a noção de "pacto de leitura" esteja ainda, na perspectiva de Lejeune, atrelada aos aspectos formais que indicam a efetivação do contrato de leitura, tal deslocamento permitiu entrever que o aspecto "autobiográfico" de um texto está condicionado a uma decisão do leitor.

Noções formuladas por Lejeune tais como "espaço autobiográfico", e seus derivados "pacto autobiográfico" e "pacto fantasmático", nos fornecem um testemunho de como o percurso teórico de Lejeune revelou áreas de **indecibilidade** através das tentativas exaustivas de definição formal do gênero. No entanto, ali onde há um indecível, demanda-se de um leitor ou uma comunidade de leitores a capacidade de sancionar, individual ou institucionalmente, uma decisão em relação ao texto para que ele possa, desse modo, ganhar as determinações necessárias à construção de sentido.

Tal é o objeto da discussão e da crítica de Paul De Man em "Autobiography as De-facement", pensar a autobiografia enquanto figura de leitura. O espaço autobiográfico, visto sob a ótica da crítica de De Man, constitui, um campo metodológico que não impõe

distinção formal entre o a ficção e a autobiografia, pois prefere pensar o funcionamento desses textos para o leitor enquanto conjunto de possibilidades capaz de criar certa imagem de autor. Desse modo, De Man demonstra que o espaço autobiográfico é o campo metodológico que nos permite investigar os aspectos performativos de um determinado texto no que diz respeito à produção de referentes.

O pacto referencial e o pacto autobiográfico

Um dos pontos de confusão e obscuridade nos pressupostos de definição contratual do gênero autobiográfico diz respeito ao fato de que constantemente somos convidados a ler nos signos da produção literária de um(a) autor(a) resquícios, vestígios, semelhanças e analogias que podem remeter a pactos autobiográficos parciais com todo e qualquer texto do autor(a) em questão.

Diante deste problema, Lejeune propõe uma importante distinção para o seu sistema teórico, entre identidade e semelhança, ou verossimilhança. A identidade, diz Lejeune (1975, tradução nossa, p.36), “é um fato apreensível – aceita ou refutada no nível da enunciação; a semelhança é uma relação sujeita a discussão e nuances infinitas estabelecidas a partir do enunciado.” Assim, Lejeune (1975, tradução nossa, p. 25) pode afirmar que, diferentemente do romance autobiográfico, “a autobiografia não comporta graus, ela é tudo ou nada”.

Estabelece-se, assim, uma distinção sutil entre o pacto autobiográfico e o chamado pacto referencial. Já que a capacidade de oferecer referentes ou de alegar a existência de elementos textuais em supostos registros de elementos extratextuais tem um papel fundamental na efetivação de um pacto autobiográfico, como já demonstrado por trabalhos como de Elizabeth Bruss que estabelece como critério para autobiografia a possibilidade de verificação pública. Portanto, o pacto autobiográfico parece implicar sempre um pacto referencial em alguma medida. Nossa tendência é abordar tanto a autobiografia como autobiografia como um texto referencial e aplicar a esses gêneros um enfoque historicista. Dessa forma, como leitores, perceberíamos a autobiografia e a biografia, em oposição a todos os textos de ficção, como textos que estabelecem um pacto referencial, ou seja, textos que, como no discurso científico e histórico, pretendem fornecer enunciados constatativos sobre uma “realidade” exterior ao texto, e, portanto, verificáveis. A diferença entre identidade e semelhança revela justamente que o pacto

autobiográfico não é necessariamente um pacto referencial, já que a identidade entre autor, personagem e narrador pode ser afirmada ou negada, enquanto que a semelhança ou a verossimilhança é uma relação sempre aberta, que pode ser infinitamente discutida. O fato de vários leitores e escritores caírem ingenuamente nessa peça e tratar a autobiografia como um discurso referencial, comprova, para Lejeune, que talvez essa seja uma ilusão necessária para o funcionamento do gênero.

Quando a autobiografia passa, segundo Lejeune, a ser uma questão de identidade e não de verossimilhança, o que dizer dos romances e ficções em que o leitor tem claramente a impressão de que se trata do autor ou de sua vida, apesar de nenhuma afirmação dessa identidade ou do pacto autobiográfico? Se o leitor é convidado a ler um romance como um fantasma revelador do indivíduo, Lejeune chamará a isso de um pacto fantasmático. O pacto fantasmático funda-se em uma série de semelhanças que levam o leitor a supor uma identidade que não é afirmada explicitamente.

Logo, então, pensar o pacto referencial como uma ilusão necessária ao funcionamento do gênero autobiográfico leva quase inevitavelmente à pergunta: o que seria mais verdadeiro: a autobiografia ou o romance autobiográfico? Pois, se por um lado a autobiografia, constringida por seu compromisso referencial, ganha em exatidão para perder em complexidade, o romance autobiográfico seguiria o caminho contrário. Lejeune pondera que não se trata de pensar que um seria mais verdadeiro do que o outro, mas antes examinar a relação de um com o outro. “O que se torna revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de texto e que não é redutível a nenhuma das duas. O efeito de relevo obtido por esse procedimento é a criação pelo leitor de um espaço autobiográfico.”

A problemática da autobiografia, então, se torna mais flutuante, não se funda sobre uma relação estabelecida entre o texto e um mundo extratextual e seus processos de referencialidade, pois tal relação poderia ser apenas a da semelhança indeterminadamente aberta e discutível – em maior ou menor grau. Tampouco se fundará apenas sobre a análise de um funcionamento interno ao texto e suas estruturas, mas numa análise no nível global da publicação, do contrato, explícito ou implícito, proposto pelo autor ao leitor. É esse contrato que determina modos de leitura do texto e que engendra certos efeitos que, atribuídos ao próprio texto, o definem como autobiografia. A questão da referencialidade ou os pensamentos que partem da premissa que opõe “o real” ao ficcional – mesmo que

depois se diga que eles se misturam e interpenetram – cria para a teoria uma espécie de beco sem saída, um binarismo insuperável. Isso faz sentido se pensarmos com Barthes que “o real é (por definição) irrepresentável” e que a literatura existe justamente como tentativa, sempre falha, de lograr tal impossibilidade. Reconhecer a indecidibilidade, do ponto de vista teórico, do pacto referencial e ao mesmo tempo apontá-lo como ilusão necessária ao funcionamento do gênero autobiográfico é uma astúcia do jogo de Lejeune.

A direção do deslocamento da questão da autobiografia, como vemos, é para o polo da recepção. A autobiografia concebida como modo de escritura e, ao mesmo tempo, um modo de leitura sugere um contrato de leitura; entretanto, não se trata de um contrato fixo, cujo autor da autobiografia é o definidor único, mas sujeito a variações históricas e culturais do leitor (que não é apenas implícito):

Os jogos sobre a alegação de realidade nas obras de ficção não são praticados mais hoje do mesmo modo como o eram no século XVIII, em contrapartida, os leitores tomaram gosto por adivinhar a presença do autor (e de seu inconsciente) mesmo diante de produções que não possuem aparência de autobiografia, bem como os pactos fantasmáticos criaram novos hábitos de leitura (LEJEUNE, 1975, tradução nossa, p.45) .

O espaço autobiográfico

Considerando esses novos hábitos de leitura e de escritura, faz-se necessário, para Lejeune, forjar um novo conceito que possa distinguir essa nova atitude perante a escrita daquela da autobiografia em seu sentido estrito, como uma narrativa retrospectiva em primeira pessoa que enfatiza a história da personalidade do próprio autor.

Lejeune (1975) chamou de **espaço autobiográfico** o jogo de textos que pode abranger uma autobiografia e que tem por função construir e produzir uma certa imagem do autor. Este espaço pode ser descrito como uma arquitetura de textos que estabelecem relações mútuas, alguns de ficção, outros de crítica, ensaios, escritos íntimos, prefácios, todos eles remetendo a uma certa imagem do autor. Uma imagem que não coincide exatamente com um conteúdo enunciado, mas é também um efeito de enunciação, e por isso produz certa ambiguidade do pacto de leitura. A ambiguidade do pacto de leitura se dá, justamente, pela impossibilidade de estabelecer uma hierarquia entre dados empiricamente verificáveis da identidade civil, necessários à efetivação de um **pacto autobiográfico**, e a impressão de verossimilhança coetânea da crença de que um fantasma revelador do indivíduo autor esteja presente no texto, capazes de suscitar o **pacto**

fantasmático. Poderíamos - já para introduzir antecipadamente o problema que desejamos circunscrever neste trabalho - dizer que tal ambiguidade do pacto de leitura se dá porque essa recusa de hierarquização entre dados verificáveis exigidos pelo pacto autobiográfico e os signos difusos capazes de engendrar um pacto fantasmático, equivale a uma recusa em aceitar tacitamente a distinção entre enunciados constatativos e enunciados performativos.

Talvez tenha sido através da leitura de Paul De Man sobre o problema da autobiografia em Lejeune que essa intuição - a de deslocar o problema da definição formal do gênero para o problema da recepção - tenha ganhado contornos mais nítidos. Paul De Man, em seu "Autobiography as de-facement" radicaliza esse deslocamento e propõe pensar a autobiografia não como gênero, mas como uma figura de leitura:

Autobiografia, deste modo, não é um gênero ou uma modalidade, mas uma figura de leitura ou de compreensão que ocorre, em algum grau, em todos os textos. O momento autobiográfico acontece como um alinhamento entre os dois sujeitos envolvidos no processo de leitura, nos quais eles determinam um ao outro, por substituições reflexivas mútuas. A estrutura especular é interiorizada no texto cujo autor declara a si mesmo como objeto do seu próprio entendimento, mas isso apenas torna explícita a alegação de autoria que toma lugar sempre que é afirmado a respeito de um texto ser de alguém e ser, supostamente, compreensível de acordo com o caso. O que equivale dizer que qualquer livro com uma capa de título legível é, em algum grau, autobiográfico. Mas assim como parecemos afirmar que todos os textos são autobiográficos, na mesma moeda devemos afirmar que nenhum deles pode ser. As dificuldades de definições gerais que afetam o estudo da autobiografia repetem uma instabilidade inerente, que desfaz o modelo tão logo ele se estabelece. (De Man, 1984, tradução nossa, p. 70)

Nesse sentido, o que faz um texto funcionar como autobiografia é que ele seja lido enquanto tal, ou seja, trata-se de um modo de leitura que os enunciados de um texto são lidos sob o signo de um pacto de leitura autobiográfico, algo que não se confunde com nenhum dos sinais linguísticos presentes no texto. Trata-se, em suma, de uma decisão do leitor de se posicionar de modo a permitir tal alinhamento cognitivo e com ele uma série de processos especulares. Nesses processos especulares, o leitor preenche lacunas e indeterminações do texto construindo expectativas a respeito do que é ou não verossimilhante em relação ao que o leitor espera de um "personagem" que alega tomar a si mesmo como objeto de entendimento. O que constitui o signo de um pacto de leitura autobiográfico possui uma evidente implicação com aquilo que John Austin chamou de uma dimensão performativa da linguagem, pois tem a ver com a capacidade que

determinado texto possui de alterar o horizonte de expectativas de um leitor através da promessa implícita que estabelece as balizas de como ele deve ser lido. E é isso que possibilita o alinhamento cognitivo que De Man chama de “momento autobiográfico”.

O espaço autobiográfico, visto sob a ótica da crítica de De Man, constitui, um campo metodológico que não impõe distinção formal entre o a ficção e a autobiografia, pois prefere pensar o funcionamento desses textos para o leitor enquanto conjunto de possibilidades capaz de criar certa imagem de autor. E tal imagem do autor é decisiva para a persuasão do leitor quanto as possibilidades de decidir sobre o indecível de uma leitura.

O constativo e o efeito de real

A maneira como o filósofo da linguagem John Austin foi capaz de isolar o que ele chama de sentença performativa nos permite compreender o que seria uma mimese prospectiva e um “ato de enunciação”, expressões que utilizamos acima. Em primeiro lugar, ele nos diz que a sentença performativa “A) não descreve ou relata algo, não expressa algo que seja verdadeiro nem falso; B) enunciar a sentença é, ou é parte, da ação que não poderia ser descrita como simplesmente dizer algo.” (AUSTIN,1962, tradução nossa p. 5). Austin sugere ainda uma série de outros termos que poderiam cobrir espectros mais amplos ou estreitos do que se chama performativo, como o declarativo (ex. eu o batizo) e o contratual (ex. eu aposto).

Em outro artigo (LEE, 2015) procurei demonstrar a particularidade do ato performativo em Mishima: mais do que fazer comparecer o vivido em sua obra literária, este autor parece ter comprometido o seu destino com os signos de sua produção literária. Ao invés de um papel de mimese retrospectiva que comumente atribuímos à escrita “autobiográfica” – ou seja, tal qual Lejeune (1975, p. 14, tradução nossa) define a autobiografia “[...] narrativa em prosa retrospectiva que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase na sua história individual, particularmente a história de sua personalidade.” –, poderíamos pensar que na obra de Mishima está em jogo uma mimese por prospecção, o “espaço autobiográfico” não atua como uma descrição de um já dado ou já vivido, mas funciona antes como efeito de enunciação por meio do qual a vida se (com)promete como ato de encenação. Nesse sentido, o destino com o qual

Mishima se compromete é antecipado pela escrita e não meramente descrito através dela. A escrita no espaço autobiográfico de Mishima equivale ao desempenho de uma ação.

Justamente, as sentenças performativas são falas que desempenham uma ação que são efeito da enunciação mesma. Os exemplos de Austin de enunciados performativos são: fazer uma promessa ou juramento, uma aposta, batizar um navio. A perlocução, como também é chamada a sentença performativa, traz uma categoria relativamente original de comunicação, pois não é o transporte de um significado, mas a comunicação de um movimento original, uma operação e produção de um efeito. Diferindo da asserção clássica da enunciação constatativa, que são as asserções comumente concebidas como “descrições”, falsas ou verdadeiras, de um referente ou de um determinado estado de coisa, o referente da sentença performativa não se encontra fora dela, ou a precede. Não descreve algo que existe fora, ou antes, da linguagem. O performativo é um enunciado que transforma a situação dos interlocutores engendrando consequências pragmáticas.

A distinção entre os enunciados constatativos e performativos nos oferecem elementos fundamentais para se pensar a constituição dos pactos de leitura e todo o deslocamento efetuado por Lejeune do problema da definição formal do gênero autobiográfico para os problemas de leitura e recepção desses textos. Entretanto, é o tensionamento dessas categorias até o seu colapso que nos oferecerá um insight a respeito dos artifícios retóricos envolvidos na produção de referentes.

Ou seja, faz se necessário pensar um conjunto de protocolos sancionados institucionalmente que produzem, como diria Barthes, a ilusão referencial. De saída, já temos que nos perguntar por que Roland Barthes se refere ao processo de produção do referente como uma ilusão, uma prestidigitação?

Roland Barthes em "o efeito de real" aponta que os resíduos irredutíveis da análise funcional estruturalista da narrativa têm em comum denotarem o "real concreto".

Semioticamente, o "pormenor concreto" é constituído pela colusão direta de um referente e de um significante: o significado fica expulso do signo e, com ele, evidentemente, a possibilidade de desenvolver uma forma de significado, isto é, na realidade a própria estrutura narrativa. (...) É a isso que se poderia chamar "ilusão referencial". A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista à título de significado de denotação, o "real" volta a ela à título de significado de conotação; no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente do real, nada mais fazem, sem o dizer do que significá-lo. (...) Em outras palavras, a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz se um efeito de real, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade (BARTHES, 2001,p. 189-90).

A “verdade da ilusão”, para Barthes, seria o fato de que uma aparente carência de significado seja justamente o elemento significativo quando se trata de significar o real. Aproveitando o mesmo insight sobre a prestidigitação retórica que engendra o sentido de real podemos explorar o “efeito de real” como modelo analógico pelo qual se formula um “efeito de constatação”. Pois trata-se da mesma forma de fazer passar a constatação como um tipo de enunciado em que o aspecto performativo ou imperativo encontra-se ausente.

Seguindo as trilhas através das quais Paul De Man persegue uma possível teoria da linguagem em Nietzsche encontramos uma ressonância com o empreendimento barthesiano no que tange a desconstrução da ilusão referencial:

In Nietzsche, the critique of metaphysics can be described as the deconstruction of the illusion that the language of truth (episteme) could be replaced by a language of persuasion (doxa). What seems to lead to an established priority of "setzen" over "erkennen," of language as action over language as truth, never quite reaches its mark. It under or overshoots it and, in so doing, it reveals that the target which one long since assumed to have been eliminated has merely been displaced. The episteme has hardly been restored intact to its former glory, but it has not been definitively eliminated either. The differentiation between performative and constative language (which Nietzsche anticipates) is undecidable; the deconstruction leading from the one model to the other is irreversible but it always remains suspended, regardless of how often it is repeated. (DE MAN, 1979, p.130)

De Man encontra em Nietzsche uma antecipação do pensamento de Austin sobre a diferenciação entre o constativo e o performativo. Mas enquanto Austin considera o performativo como a exceção e o constativo como regra, Nietzsche inverte essa relação: à princípio toda linguagem é performativa e postula entidades de modo imperativo. Além do modo de operação da ilusão referencial em Barthes pela via do suposto esvaziamento de sentido daquilo que por isso mesmo vai carregado do sentido de conotar o real, De Man acrescenta, pela leitura de Nietzsche, o elemento temporal e a antecipação de uma ordem futura a algo que nos é interdito no presente:

The language of identity and of logic asserts itself in the imperative mode and thus recognizes its own activity as the positing of entities. Logic consists of positional speech acts. As such, it acquires a temporal dimension for it posits as future what one is unable to do in the present: all "setzen" is "voraussetzen," positional language is necessarily hypothetical. But this hypothetical "voraussetzen" is in error, for it presents a pre-positional statement as if it were established, present

knowledge. This belief can be deconstructed by showing that the truths of a logic based on noncontradiction are "fictitious truths." (DE MAN, 1979, p. 124)

Neste trecho De Man comenta a crítica Nietzscheana à chamada lógica da identidade e sua possibilidade de se estabelecer como “verdade”, em oposição à opinião (doxa). Toda proposição é, com efeito, uma pressuposição. É notável aqui a semelhança entre a forma com a qual Nietzsche torna visível a ilusão da constatação com a forma pela qual Barthes torna visível a ilusão referencial. Se o que caracteriza o performativo é a sua capacidade de persuadir o interlocutor através daquilo que se faz com as palavras - por exemplo, a capacidade de se persuadir o interlocutor da legitimidade de uma promessa ou juramento – poderíamos dizer que o constativo é uma espécie de performativo perfeito. Pois é como se fossemos incapazes de reconhecer nele nenhum traço performativo, nenhuma tentativa de persuasão, nenhum traço do "fazer" algo com as palavras, fato que é mais facilmente perceptível nas formas clássicas descritas por Austin como exemplos do performativo. Quando chegamos a classificar um enunciado como constativo ele já nos persuadiu tão efetivamente que aceitamos com placidez a existência das entidades presentes nesse enunciado, restando apenas julgar se a forma como sentença conjuga tais entidades é verdadeira ou falsa. De tal modo, que até para considerar falso um enunciado constativo, devemos ao menos aceitar o pressuposto sobre a existência das entidades a que ele se refere.

Um pequeno exemplo pode nos ajudar a compreender isso. Ontem pela manhã quando aqui estávamos com o ar condicionado funcionando em potência máxima, um simples enunciado constativo “está frio”, tem implícito algo performativo de tal modo que essa constatação traz consequências pragmáticas, fazendo com que meu interlocutor desempenhe a ação de diminuir a potência do ar. “Está frio” sugere a existência de um referente e não uma mera impressão subjetiva, apesar de sabermos como essas dimensões subjetivas estão implicadas em eventos como percepção da temperatura. Ela passa a significar um real como dado bruto, constituindo assim um “efeito de real”.

Eis aí, talvez, o caráter performativo da constatação: nos fazer crer na perspectiva de uma linguagem autônoma, descolada de uma posição de sujeito, cujo fundamento é uma espécie de casamento harmonioso entre linguagem e mundo. Concluímos disso que a produção de referentes é uma espécie de performativo "feliz" (no sentido austiniano do

termo), tão bem executado que não deixa traços da própria persuasão que é capaz de empreender.

Referências bibliográficas:

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press, 1962.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRUSS, Elizabeth. *Autobiographical acts: the changing situation of a literary genre*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976.

DE MAN, Paul. "Autobiography as De-Facement", In: *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984.

DE MAN, Paul. *Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzsche and Proust*, New Haven and London: Yale University Press, 1979.

LEE, Henrique. Uma minúscula imitação da morte: espaço autobiográfico em Yukio Mishima e efeitos performativos. *Revista Itinerários*. Araquara, n.40, p. 185-199, jan.-jun. 2015.

LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

IMAGENS DA LEITURA NA TEORIA DE WOLFGANG ISER

Janine Resende Rocha (CEFET-MG)¹

Resumo: Examinaremos três metáforas referenciadas por Wolfgang Iser no livro *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*: a leitura como viagem, o sentido como “desenho do tapete” e o texto como partitura. Pretendemos analisar também as potencialidades da metáfora no contexto de um discurso teórico como o de Iser. A partir do paralelo entre a perspectiva de Hans Blumenberg – que confronta conceito e metáfora – e a de Lorenza Mondada e Danièle Dubois – segundo a qual a instabilidade constitutiva do discurso é cerceada por procedimentos que determinam a referência discursiva –, discutiremos se as metáforas da leitura no livro de Iser não propiciariam, ao menos parcialmente, o que Mondada e Dubois denominam “efeito estabilizador”.


Palavras-chave: Wolfgang Iser; Leitura; Metáfora; Referenciação

Apresentação

Teóricos empenhados no estudo da leitura do texto literário se valem, recorrentemente, de metáforas para designá-la. A reincidência dessas metáforas ilumina o exercício teórico que busca compreender operações virtuais constituídas na leitura, cujo ato implica aguda complexidade. Abstrata, impalpável, essencialmente individual: a leitura mostra-se refratária a conceitos e a definições categóricas, razão pela qual estimula um campo reflexivo com limites menos óbvios – campo que pode ser aferido com o impacto de metáforas no discurso teórico. Neste trabalho, examinaremos três metáforas referenciadas por Wolfgang Iser no livro *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung [O ato da leitura: uma teoria do efeito estético]*: a leitura como viagem; o sentido como “desenho do tapete”; o texto como partitura. Elas sublinham a assimetria entre o polo textual e o da recepção mediante a ênfase na ideia de que o leitor é um elemento imprescindível para se pensar a comunicação literária – e, por conseguinte, há uma reflexão sobre a interpretação. Na análise dessas imagens, verificaremos a caracterização geral da leitura e do papel do leitor definida por Iser no livro em destaque.

Iser reporta-se à ficção de Henry Fielding e, ao endossar a metáfora da viagem apresentada pelo escritor, enfatiza a mobilidade do leitor no decorrer da leitura. Já a metáfora do “desenho do tapete” é explorada a partir do diálogo com a novela “The figure in the carpet” [“O desenho do tapete”], de Henry James. Metacrítica, a novela fomenta, no plano da diegese, uma discussão acerca da interpretação, pois o “desenho do tapete” compreende uma metáfora do sentido secreto concebido por Vereker, personagem que é


¹ Doutora em Estudos Literários (UFMG). Contato: janine@rocha.net.br



o autor ficcional do texto cujo sentido os críticos literários disputam ao longo da narrativa. Por fim, a metáfora da partitura aponta para os limites que tangenciam a leitura do texto.

Com a seleção dessas imagens, analisaremos também as potencialidades da metáfora no contexto de um discurso teórico como o de Iser. Recorreremos, inicialmente, ao livro *Theorie der Unbegrifflichkeit* [*Teoria da não conceitualidade*], de Hans Blumenberg, no qual o autor contrapõe conceito e metáfora, que são caracterizados, respectivamente, pela pretensão de univocidade e pela expectativa de multiplicidade. Para Blumenberg, a metáfora – que desautomatiza definições – torna-se necessária na medida em que a efetividade do conceito arrefece. Em um segundo momento, confrontaremos a perspectiva apontada por Blumenberg com a teoria da referencialização proposta por Lorenza Mondada e Danièle Dubois. Segundo as autoras defendem no ensaio “Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referencialização”, a instabilidade do discurso é cerceada por procedimentos que determinam a referência discursiva, já que esses processos constroem e renegociam o referente. Tanto a argumentação de Mondada e Dubois como a de Blumenberg pressupõem a ausência de estabilidade dos referenciais; e, assim, fica em evidência a elaboração – pelo discurso – de referentes.

A *teoria da não conceitualidade*, de Blumenberg, distingue a forma como o conceito e a metáfora revelam um objeto: enquanto o conceito é movido pelo imperativo de instaurar um objeto ausente, a metáfora é vista como a perturbação – ou a desintegração – de relações que pretendam definir um objeto. Desse modo, refletir sobre a diferença entre conceito e metáfora implica questionar o escopo de uma definição. Ao se fazer esse questionamento, Blumenberg afirma: “Verbalmente, [uma definição] apresenta-se como a substituição de uma expressão por outra. Logicamente, essa substituição é descrita como uma relação de equivalência entre uma e outra expressão” (BLUMENBERG, 2013, p.73). As definições regem os conceitos e, por conseguinte, estão no cerne do exercício teórico. Porém, o filósofo observa: “[a] prova de que a necessidade teórica não se esgota na operação do conceito e das articulações conceituais tem por consequência que sejam descritos os limites do conceito e do que age além desses limites” (BLUMENBERG, 2013, p.73). A reiterada busca dos teóricos por metáforas associadas à leitura pode ser um indício da limitação da esfera conceitual. Essa suposta limitação, contudo, não é condizente com a inviabilidade de se conceituar a leitura; mesmo que marcada pela




complexidade, a leitura pode ser *defínível* (BLUMENBERG, 2013, p.73), ou seja, substituída por outros termos. Ainda assim, as metáforas podem ser bem expressivas, visto que a leitura resiste a se constituir como objeto.

Para Blumenberg, o êxito do conceito depende da construção de um objeto. Essa construção acarreta, pois, a estabilização de ideias. No caso da metáfora, o potencial de determinação é fraco, uma vez que, por se afastar do sistema de equivalências do conceito, amplia as possibilidades de conexões entre referentes. Portanto, a distinção entre conceito e metáfora promove o questionamento quanto à condição da linguagem precisar a relação entre o homem e a realidade. Já Mondada e Dubois relativizam essa condição sob o argumento de que a referência deve dar passagem à referenciação; e, assim, sob o pressuposto da “instabilidade constitutiva das categorias” (MONDADA; DUBOIS, 2003, p.19) cognitivas e linguísticas, propõem a investigação de “processos de estabilização” (MONDADA; DUBOIS, 2003, p.19). As autoras se opõem, conseqüentemente, à concepção linguística que não concebe um intervalo entre “as palavras e as coisas” e que estimula uma compreensão especular do discurso e do saber. Ainda que a instabilidade das categorias seja constatada, “efeitos de objetividade e de realidade” (MONDADA; DUBOIS, 2003, p.21) são viabilizados por procedimentos capazes de criar estabilidade. Nessa direção, ideias acerca da leitura, a despeito da fluidez que a caracteriza, estariam sujeitas a uma estabilização. A nossa hipótese é de que as metáforas da leitura selecionadas do livro de Iser podem gerar o que Mondada e Dubois denominam “efeito estabilizador” (MONDADA; DUBOIS, 2003, p.17).

Leitura de imagens


A conjunção das metáforas com o discurso teórico atesta a flexibilidade da categoria leitura. Esse caráter fica mais destacado se lembrarmos que, das três metáforas a serem analisadas, duas são originadas de textos literários. Ou seja, o novo enquadramento promovido por Iser dessas metáforas deixa explícita a “plasticidade linguística e cognitiva” (MONDADA; DUBOIS, 2003, p.25) sublinhada por Mondada e Dubois. A flexibilidade da categoria leitura pode ser notada também mediante o estudo diacrônico da teoria da literatura: a investigação sobre o sentido do texto literário derivado da leitura, ainda que seja uma constante, ampara uma discussão sobre critérios e parâmetros diversos. Essa diversidade submete a leitura a um enfoque heterogêneo. Mesmo que tenha um papel crucial na leitura, o leitor, curiosamente, ficou à margem dessas investigações durante décadas.



Lançado em 1970, na Alemanha, o projeto teórico de Wolfgang Iser almeja caracterizar as potencialidades do texto em face da resposta estética do leitor no ato da leitura. Há, nessa teoria, o esforço de desacreditar abordagens sujeitas a balizar uma interpretação correta para o texto literário. A interpretação não deveria ter como meta dispor um sentido definitivo para o texto interpretado, seja com embasamento na suposta intenção do autor, seja na mensagem da obra. Porém, conciliar a autonomia do leitor como sujeito interpretante com o controle exercido pelo texto compreende uma difícil tarefa. Presente não só no livro *Der Akt des Lesens*, como na obra de Iser como um todo, a tensão instaurada com o confronto dessas forças opostas pode ser verificada nas imagens aqui selecionadas: a leitura como viagem; o sentido como “desenho do tapete”; o texto como partitura. As imagens, que apresentam aspectos complementares, permitem a Iser explorar potencialidades da leitura. Para pensarmos junto com Mondada e Dubois, o exame dessas potencialidades parte da “não-correspondência entre as palavras e as coisas, e a referenciação emerge da exibição desta distância, da demonstração da inadequação das categorias lexicais disponíveis” (MONDADA; DUBOIS, 2003, p.33).

Associada à leitura, a viagem permite a reflexão de vários aspectos, já que aponta para as deambulações do pensamento, as quais podem engendrar memórias, experiências e conhecimento, tal como acontece quando a mobilidade geográfica é efetiva. Porém, como Iser defende que a liberdade do leitor é dosada pelo texto, as rotas da leitura precisam seguir as prefigurações textuais. Iser não concebe a característica da exorbitância para a leitura: ao leitor é atribuída a tarefa de explicitar o que não foi formulado, mas sem que o texto seja extrapolado. Mesmo que o leitor tenha que preencher lacunas e propor conexões entre os segmentos textuais, a mobilidade consentida por essa atuação não equivale a uma deriva diante do texto, pois o expresso controla a construção do sentido do que não foi expresso. O leitor iseriano, constituído metaforicamente como viajante, não pode se lançar em uma viagem sem se ater ao texto e sem retornar à realidade. Assim, deve concentrar-se no texto, refletir sobre seu contexto pessoal ao ser estimulado pela ficção e não interpretar o mundo como se fosse um texto literário.

No livro *Der Akt des Lesens*, Iser se vale da figura plástica do leitor-viajante ao retratar aspectos do confronto dialético entre leitor e texto:




Umfangreiche Texte wie Romane und Epen sind in allen ihren Teilen beim Lesen niemals mit gleicher Intensität gegenwärtig. Das war schon den Autoren des 18. Jahrhunderts so bewußt, daß sie in ihren Romanen Strukturierungsempfehlungen für die Lektüre diskutierten. Kennzeichnend dafür ist die von Fielding, später auch von Scott und seinen Nachfahren gebrauchte Metapher der Postkutsche, die den Leser zu einem Reisenden stilisiert, der den oft beschwerlichen Weg durch den Roman aus der Sicht eines wandernden Blickpunkts nimmt. Es versteht sich, daß er dann das Gesehene selbst in seiner Erinnerung verknüpft und einen Zusammenhang herstellt, dessen Verlässlichkeit nicht unwesentlich von der gezeigten Aufmerksamkeit abhängt. In jedem Falle aber ist ihm die ganze Reise nicht in jedem Augenblick verfügbar¹. (ISER, 1984, p.33)

A mobilidade descrita nesse trecho pode ser depreendida não só a partir do caráter permanentemente inacabado da leitura – que demanda a combinação de diferentes estágios do texto –, como também do movimento que o leitor realiza pelos planos da narrativa, atualizados no ato da leitura. Transitando por esses planos, o ponto de vista do leitor oscila entre a perspectiva da narrativa circunscrita pela ótica do narrador, dos personagens, do enredo e do objeto ficcional construído na leitura.

A metáfora da viagem pressupõe uma concepção de leitura que prevê processos interativos incompatíveis com a noção de imanentismo textual, pois o leitor deve explorar ativamente o texto literário. Essa exploração suscita sentimentos, emoções e imagens, que contribuem para a formulação analítica da experiência de leitura. No âmbito dessa metáfora, o leitor deve ser capaz de renovar o sentido do texto literário. E, assim, na imagem do leitor-viajante pulsa não só a ideia de que o leitor é um elemento imprescindível para se pensar a comunicação literária, mas também a projeção do efeito dessa comunicação, efeito que, para existir, convoca a atuação do imaginário. Em tese, a associação da ideia de viagem à leitura pode admitir várias acepções. Contudo, a multiplicidade de aspectos que tangenciam a viagem não é ventilada por Iser. A acepção subscrita por ele, ao mesmo tempo em que aponta para a elaboração inacabada ou parcial da leitura do texto literário, enfatiza a atenção que o leitor deve ter ao texto. Desse modo,

¹ “Textos extensos como romance e epopeia não se fazem presentes em todas as suas partes, no ato da leitura, com a mesma intensidade. Disso os autores do século XVIII já estavam tão conscientes que discutiram, nos seus romances, sugestões para estruturar a leitura. Característico disso é a metáfora da diligência, empregada por Fielding e, mais tarde, por Scott e seus sucessores: o leitor é tratado como um viajante, que, através do romance, pega o caminho muitas vezes tortuoso a partir de um ponto de vista que se desloca. Percebe-se que o próprio leitor combina, então, aquilo que foi visto na sua memória e elabora um contexto, cuja confiabilidade depende significativamente da atenção dispensada. Mas, de qualquer maneira, a viagem inteira não está disponível a ele a cada passo”. (Tradução nossa.)




a hipótese de o leitor ser um viajante sem rumo certo ou sem programação prévia não é contemplada. Se, por um lado, a restrição do significado da metáfora em destaque deixa de ser condizente com a ampliação nas conexões entre os referentes prevista por Blumenberg, por outro, essa restrição se faz necessária no âmbito teórico – ou seja, a incorporação da metáfora no discurso teórico depende de uma estabilização semântica.

O pressuposto quanto ao controle exercido pelo texto na atuação do leitor fica ainda mais acentuado com a metáfora do “desenho do tapete”. Atrelada à leitura que Iser faz da novela de Henry James, essa metáfora é decisiva para a compreensão do impasse a que chega a teoria iseriana da leitura. Ao se valer da novela de James para introduzir o livro *Der Akt des Lesens*, Iser assinala duas acepções diferentes de crítica literária e de interpretação: uma vigente no século XIX – a qual determina que as mensagens deixadas pelos autores nas respectivas obras deveriam ser decodificadas pelos leitores – e a segunda, própria do século XX, que convoca o leitor a ser agente da produção de imagens. Com essa diferenciação, Iser introduz as bases da sua teoria do efeito estético, as quais, além de enfatizar o impacto da arte moderna na interpretação, implicam questões relativas ao sentido e à leitura.

Referenciando a vida literária, a novela dramatiza a obcecada busca do narrador, um jovem crítico literário do século XIX, pelo sentido oculto e inequívoco que o renomado escritor-personagem Hugh Vereker teria disposto na sua obra. Esse sentido é designado por uma série de metáforas, exemplificadas na enumeração do narrador: “O segredo de Vereker, meu caro – a intenção geral de suas obras, o fio em que ele enfiava suas pérolas, o tesouro enterrado, o desenho do tapete” (JAMES, 1993, p.77). Na novela, Vereker desafia a crítica a encontrar o sentido secreto de sua obra, sentido que, em face de tais metáforas, detém um caráter duplo: ora é algo profundo, como um tesouro a ser desencavado; ora é algo que está na superfície, como uma imagem em um tapete.

A novela “The figure in the carpet”, de James, oferece, assim, uma reflexão metateórica quanto à via de comunicação que a literatura instaura entre autor, texto e leitor e quanto aos impasses de se traduzir a literatura em um discurso cognitivo. O narrador passa a se ver como um crítico fracassado, pois não acredita ser capaz de identificar a ideia central da obra de Vereker. Dessa forma, podemos constatar que a diversidade de interpretações própria do texto literário é minada diante da procura estéril



pelo “desenho do tapete”. A disputa que se criou entre os personagens pelo sentido secreto o validou como algo grandioso.

Considerando as lacunas textuais a serem negociadas pelo leitor da novela, é plausível pensar que o “desenho do tapete” sequer existia. No entanto, essa é uma questão que não autoriza resposta definitiva e, assim, permanece em aberto. Caso haja um desenho a ser desvendado na novela, a sua imagem poderá variar conforme o ponto de vista do leitor. A novela de James, ao tratar da leitura dos textos literários de Vereker, põe em perspectiva um jogo com a interpretação a ser feita também pelos leitores de “The figure in the carpet”. Dessa maneira, a problemática ilustrada pela novela de James quanto à crítica literária e à interpretação pôde ser explorada por Iser ao apresentar “*in medias res*” (DE BRUYN, 2012, p.108) seu argumento na abertura de *Akt des Lesens*. Na medida em que preenche espaços vazios do texto – ao invés de ponderar se certas lacunas devem ser preenchidas –, Iser explicita a contundente tarefa do leitor de “The figure in the carpet”. O teórico pressupõe que o “desenho do tapete” não é uma farsa ou um truque de Vereker e conclui que o sentido não deve ser *explicado*, e sim *experimentado*.

Na novela de James, o mistério quanto ao “desenho do tapete” ressalta a instância autoral, uma vez que essa metáfora designa o enigma cifrado por Vereker. Portanto, na narrativa, os críticos estão subordinados à mensagem disposta pelo autor na obra. Contudo, as elipses estruturantes da novela fazem com que sejam defensáveis tanto a hipótese de que havia o “desenho do tapete”, como a de que ele seria uma farsa. Por esse motivo, gera estranhamento que Iser, na condição de leitor da narrativa, preencha as lacunas textuais de modo a incumbir os leitores fictícios de procurar tal mensagem. Esses leitores não teriam então uma liberdade ampla, pois transitariam apenas dentro dos limites da intenção do autor. Ao leitor, não seria permitido se esquivar do “desenho do tapete”.

A transposição da metáfora do “desenho do tapete” para o âmbito teórico depende da estabilização do sentido da novela de James. Uma vez incorporada ao discurso teórico, essa metáfora – bem como a da partitura – introduzem um fator visual que, por si só, produz um efeito de objetividade. Além disso, a metáfora do desenho dialoga diretamente com a concepção do texto como partitura. Segundo Iser: “[...] auf der einen Seite ist der Text nur eine Partitur, und auf der anderen sind es die individuell verschiedenen

Fähigkeiten der Leser, die das Werk instrumentieren”¹ (ISER, 1984, p.177). O exercício de leitura por Iser da novela de James evidencia que o texto literário depende da atuação do leitor – alguém capaz de apreendê-lo e de traduzi-lo a partir das possibilidades restringidas pelo autor.

Visto como partitura, o texto condiciona e limita tal atuação para que o “desenho do tapete” seja encontrado. Com esse comentário, podemos retomar a observação feita a propósito da metáfora da viagem: o leitor, para Iser, não sai da órbita do texto. A complementariedade dos aspectos previstos pelas metáforas quanto à relação dinâmica entre texto e leitor enfatiza o rigor com o qual elas são negociadas por Iser no âmbito teórico. Essa negociação, que seria impossível sem uma estabilização referencial, é feita em face da elaboração conceitual sobre a leitura. Assim, as metáforas não podem ser vistas como um desvio no âmbito do discurso teórico, e sim como um elemento profícuo que explicita meandros da teoria iseriana.

Referências bibliográficas

- BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Trad. e introdução Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- DE BRUYN, Ben. *Wolfgang Iser: a companion*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2012.
- ISER, Wolfgang. *Der Akt des Lesens*. Theorie ästhetischer Wirkung. 2. durchgesehene und verbesserte Auflage. Stuttgart: Wilhelm Fink, 1984. [Edição brasileira: ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996-99. 2 v.]
- JAMES, Henry. O desenho do tapete. In: JAMES, Henry. *A morte do leão: histórias de artistas e escritores*. Trad. Paulo Henriques Britto. Seleção e posfácio José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.144-179.
- MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUES, Bernardete Biasi; CIULLA, Alea (Orgs.) *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003. p.17-52.

¹ “[...] por um lado, o texto é apenas uma partitura e, por outro, são as capacidades dos leitores, individualmente diferenciados, que instrumentam a obra”. (Tradução nossa.)

ANÁLISE DE IMAGENS NAS ANOTAÇÕES DE VIAGEM DE GUSTAVE FLAUBERT E DE MAXIME DU CAMP

Lúcia Amaral de Oliveira Ribeiro (USP)¹

Resumo: O objetivo deste trabalho é trazer elementos para a compreensão da gênese do estilo de Flaubert e especificidades da sua escritura, especialmente a construção imagética do modo descritivo. Analiso traços do seu estilo a partir do estudo comparativo de seus textos e os de Maxime Du Camp relativos à viagem que fizeram juntos para o Oriente, no período de 1849 a 1851.

Palavras-chave: escritura; construção de imagens; crítica genética; Flaubert.

Gustave Flaubert e Maxime Du Camp partem para o Oriente em 1849. A viagem, dura aproximadamente 18 meses e abrange: Egito e região da Núbia, situada ao longo do rio Nilo, atualmente partilhada pelo Egito e Sudão; Líbano e Palestina; Ásia Menor, incluindo Constantinopla; e Grécia. Em anotações da viagem, Flaubert prioriza a representação de planos, contornos e cores. Frequentemente, o procedimento de descrever corresponde à organização de diferentes elementos no espaço. Seus textos descritivos, marcados por elementos da percepção visual e apreensão do espaço, chamam a atenção pelo efeito imagético. Com a força de um esboço que antecede a obra, esses textos se aproximam de formas plásticas. Ao contrário de Flaubert, Du Camp fez uso de suas anotações para redigir e publicar um relato da viagem, primeiro como folhetim, na *Revue de Paris*, em 1853, e no ano seguinte em livro, com o título *Le Nil*, abrangendo conhecimentos de história e arqueologia. Os manuscritos das anotações de Du Camp e textos que copiou de egiptólogos como Champollion, Prisse d'Avènnès e Silvestre de Sacy estão na Biblioteca do Instituto da França, em Paris. Du Camp também publicou uma obra com fotografias que tirou no Egito, Núbia, Palestina e Síria.

Neste artigo, analiso o que Flaubert e Du Camp escrevem a respeito do dia 3 março de 1850 sobre uma caminhada pelas ruas de Keneh, cidade situada à margem direita do rio Nilo. Nesse ponto da viagem, eles estão fazendo uma expedição de barco a vela pelo Nilo, que dura pouco mais de quatro meses. O tempo de estadia no Egito e na Núbia é de oito meses. Considero para essa análise um excerto das anotações de Du Camp e três textos de Flaubert: o manuscrito inédito que contém a anotação feita em um

¹ Doutora e pós-doutoranda, Universidade São Paulo – USP. Apoio: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, processo no 2014/25666-4 e CAPES. E-mail: ribeirolucia@hotmail.com

dos cadernos de viagem, conservados na Biblioteca histórica da cidade de Paris²; o texto passado a limpo na França, com algumas modificações e acréscimos, publicado pela editora Gallimard em 2006 e 2013 em edição estabelecida por Claudine Gothot-Mersch; e um excerto de uma carta para Louis Bouilhet, datada de 13 de março (consultei o manuscrito que se encontra na Biblioteca do Instituto da França e o que foi publicado na edição de Jean-Bruneau).

As anotações de Du Camp da viagem para o Oriente com Flaubert foram publicadas em edição estabelecida por Giovanni Bonaccorso, base para a transcrição que apresento a seguir. Reproduzo a disposição do texto na página do manuscrito e o destaque de palavras sublinhadas.

f° 184

[...] nous tournons ensuite à gauche et sans transition, sans le savoir, nous entrons dans le quartier des filles. Elles sont devant leur porte, accroupies au soleil, sur des nattes de paille. Il y en a de blanches, de noires, de brunes. Dans leurs cheveux tressés elles ont beaucoup de piaster s d'or, au cou des colliers de grosse verroterie, de grains d'or, de corail; aux oreilles de larges boucles à grain d'orge, ornements sauvages qui sentent l'intérieur de l'Afrique et les prostitutions bibliques. Aux bras elles ont des anneaux d'or tordus, de larges bracelets d'argent, des perles de verroterie enfilées; aux jambes des anneaux d'argent qui sonnent sur leurs chevilles - Généralement leur vêtement est bleu pâle ou bleu foncé. - Mulâtresse très jeune, le front ceint de trois rangs de piastres d'or, les doigts chargés de bagues, vêtue d'une simple blouse bleue. Elles ont des sourires charmants, et dans leur bouche le mot cawadja prend des intonations ravissantes; leurs dents blanches et humides semblent des amandes

f° 185

dépouillées. - Une, toute noire avait sur chaque joue trois larges incisions, signes de sa tribu. - Des ornements de toutes sortes résonnaient sur son cou, et son ventre nu était serré dans une ceinture en perles de toutes couleurs, la chair noire faisant en dessus et en dessous un bourrelet; c'était magnifique - Une autre à teint safrané, de 25 à 28 ans, large, forte, menton très carré, chargé de tatouage bleu, yeux bordés de kok'herl, mains fort laides, bras très beaux, vêtue de bleu pâle et de haut ragoût; accroupie sur sa porte et nous appelant avec un geste du bras incroyable. - Grosse procureuse qui ressemble à la mère Le Brun - . Maisons de boue et de paille, âniers qui nous suivaient, soleil éclatant - Superbe; quand la chambre d'une de ces dames est occupée on pend

² Trata-se aqui do caderno 4, que mede 16 X 10 cm, e contém o início da viagem, desde a partida de Flaubert de sua casa em Croisset, na França, em outubro de 1849, até parte do trajeto no Egito. Desde junho de 2016, esse caderno, assim como os demais da viagem de Flaubert, estão disponíveis para consulta pela internet na base Gallica da Biblioteca nacional da França. URL : <<http://gallica.bnf.fr>>

simplement un schale devant la porte⁻³ (DU CAMP, 1850, fº 184-185)

tradução:
fº 184

[...] nós viramos em seguida à esquerda e sem transição, sem saber, entramos no bairro das meninas. Elas estão diante de suas portas, agachadas ao sol, sobre esteiras de palha. Há brancas, negras, morenas. Em seus cabelos trançados elas têm muitas piastras de ouro, no pescoço colares de grandes contas, de grãos de ouro, de coral; nas orelhas grandes brincos de grãos de cevada, ornamentos selvagens que cheiram ao interior da África e prostituições bíblicas. Nos braços elas têm argolas de ouro retorcidas, largos braceletes de prata, pérolas de vidro enfiadas; nas pernas argolas de prata que soam sobre seus tornozelos - Geralmente a vestimenta delas é azul pastel ou azul escuro. - Mulata muito jovem, a testa envolta em três fios de piastras de ouro, os dedos carregados de anéis, vestida com uma simples blusa azul. Elas têm sorrisos charmosos, e em suas bocas a palavra cawadjá toma entonações encantadoras; seus dentes brancos e úmidos parecem amêndoas

fº 185

sem pele. - Uma, toda negra tinha sobre cada face três grandes incisões, sinais de sua tribo. - Ornamentos de todos os tipos ressoavam em seu pescoço, e sua barriga nua estava envolta por um cinto de pérolas de todas as cores, a carne negra fazendo por cima e por baixo uma dobra; era magnífico - Uma outra de um tom de açafraão, de 25 a 28 anos, grande, forte, queixo muito quadrado, carregado de tatuagem azul, olhos pintados com cajal, mãos muito feias, braços muito bonitos, vestida de azul pastel e bem apetitosa; agachada sobre sua porta e nos chamando com um gesto de braço incrível. - Grande encarregada que se parece com a mãe Le Brun - . Casas de barro e de palha, condutores de burros que nos seguiam, sol escaldante - Esplêndido; quando o quarto de uma dessas damas está ocupado pendura-se simplesmente um chale diante da porta ⁻⁴ (DU CAMP, 1850, fº 184-185)

A seguir, excerto inédito do Caderno de Viagem 4 de Flaubert. A transcrição reproduz a disposição do texto na página:

fº 59

[...] *éblouissement*
du quartier des putains – accroupies
sur des nattes de paille à la porte de
leurs maisons enterrées, vêtements clairs
bleu ciel jaune vif, rose, rouge,
tranchant sur la couleur de leur peau –
négresses, ~~ferm~~ avec des marques (coups
de couteau rougi ?) sur la figure.

³ Os fólhos apresentam duas numerações: no alto a lápis à direita: 184 e 185; e a tinta, no alto, no centro, a numeração feita por Du Camp: 6 e 7). Transcrição minha deste e demais excertos de manuscritos.

⁴ Tradução minha deste e demais excertos.

*femme grosse (Mme Maurice) en bleu
yeux noirs enfoncés, menton carré –
petite fille à cheveux crépus –~~autre~~
descendus sur le front – autre en
plaid de Syrie bariolé – grande fille
f° 59v°
qui avait une voix si douce en
vous appelant Cawadja les maquereilles
se tiennent avec elles. le soleil brillait
Dans le bazar on sentait le santal
[...]
retour dans les rues des garces
je m'y promène – elles m'appellent
Cawadja Cawadja batchis – je leur donne
à l'une à l'autre des piastres – ça me
semble si beau que je m'interdis de
les baiser pr que la mélancolie m'en
reste et je repars – (FLAUBERT, 1850, f° 59 e 59v°)*

tradução:

[...] deslumbramento
do bairro das putas – agachadas
sobre esteiras de palha na porta de
suas casas enterradas, vestimentas claras
azul celeste, amarelo vivo, rosa, vermelho,
contrastando sobre a cor da pele delas –
negras, ~~mul~~ com marcas (golpes
de faca avermelhada ?) sobre o rosto.
mulher gorda (Mme Maurice) de azul
olhos negros fundos, queixo quadrado –
menina pequena com cabelos crespos –~~outra~~
caídos sobre a testa – outra com
um habar da Síria multicolorido – menina grande
f° 59v°
que tinha uma voz tão doce
chamando você Cawadja as matronas
se mantêm com elas. o sol brilhava
No bazar sentia-se o cheiro de sândalo
[...]
retorno às ruas das meretrizes
eu passeio ali – elas me chamam
Cawadja Cawadja batchis – eu dou a elas
a uma a outra piastras – isso me
parece tão belo que me proíbo de
ter relações sexuais p/ que a melancolia
permaneça comigo e vou embora – (FLAUBERT, 1850, f° 59 e 59v°)

Nos dois excertos predominam formas que presentificam a ação. O excerto de Du Camp se apresenta em uma forma mais redigida com frases e verbos, quase todos

conjugados no tempo presente. No início do texto de Flaubert quase não há verbos, somente fragmentos descritivos justapostos. Como é frequente em relatos e anotações de viagem da época, Flaubert e Du Camp descrevem impressões; a forma descritiva acompanha percepções que surgem conforme o deslocamento no espaço. No início, ambos se referem ao “bairro”, às “portas” e empregam as palavras “agachadas sobre esteiras de palha”. Du Camp emprega a expressão “bairro das meninas”, escreve que “elas estão diante de suas portas, agachadas ao sol, sobre esteiras de palha”. Flaubert se refere ao “bairro das putas – agachadas sobre esteiras de palha na porta de suas casas enterradas”. Na descrição de Du Camp, a vestimenta das mulheres em geral é “azul pastel ou azul escuro”. No texto de Flaubert consta: “vestimentas claras azul celeste, amarelo vivo, rosa, vermelho, contrastando sobre a cor da pele delas – negra”. A diversidade de cores e o contraste sobre a pele acentuam o efeito plástico no texto de Flaubert, que se apresenta como o esboço de uma cena pouco redigida, com forte apelo visual. O efeito plástico e o apelo visual também aparecem no texto de Du Camp, que inclui mais informações e detalhes, especialmente na descrição de ornamentos das mulheres (colares, braceletes, brincos e adornos nos cabelos); ele emprega duas vezes a palavra “ornamentos”, que qualifica como “selvagens”. Neste excerto Flaubert não emite juízos de valor. No final, em uma reflexão de natureza pessoal, escreve que “se proíbe de ter relações sexuais para que a melancolia permaneça”. Retomarei essa reflexão de Flaubert mais adiante neste artigo.

A seguir, trecho da carta de Flaubert para o amigo Louis Bouilhet, datada de 13 de março, poucos dias depois do evento narrado. Reproduzo a distribuição de linhas na página do manuscrito. Restabeleci a pontuação onde ela está mais visível, retornei traços no lugar de pontos e letras minúsculas depois desses traços. Indico rasuras e palavras ilegíveis (em francês: *illisible* ou *illis.*, de maneira abreviada).

*J'ai fait à Keneh quelque chose de convenable et qui,
je l'espère, obtiendra ton approbation: nous avions mis pied à terre
pour faire quelques provisions et nous marchions tranquillement dans les
en l'air
bazars, le nez ~~illisible~~, respirant l'odeur de santal qui circulait
autour de nous, quand, au détour d'une rue, voilà tout à coup que nous
courbes
tombons dans le quartier des garces. Figure-toi, ami, cinq ou six rues ~~illis-~~
~~illis.~~ ~~illis.~~ avec des maisons hautes de 4 pieds environ, ~~illis.~~ bâties de limon
gris desséché.*

se tenant

*Sur les portes, des femmes debout, ou assises sur des nattes. Les négresses
étaient
avaient des robes bleu ciel; ~~illis-illis-~~ d'autres en jaune, en
blanc, en rouge, – larges vêtements qui flottent au vent chaud - des senteurs
et
d'épices avec tout cela; ~~illis-~~ sur leurs gorges découvertes de longs
colliers de piastres d'or, qui font que lorsqu'elles se remuent, ça
claque comme des charrettes - elles vous appellent avec des voix
traînantes: ~~illis-~~ Cawadja Cawadja" - leurs dents blanches luisent sous
leurs lèvres rouges et noires; ~~illis-~~ leurs yeux d'étain roulent comme
me
des roues qui tournent. – Je suis promené en ces lieux et repromené,
leur donnant à toutes des batchis⁵, ~~et~~ me faisant appeler et raccrocher;
elles me prenaient à bras-le-corps et voulaient m'entraîner dans
leurs maisons... Mets du soleil par là-dessus –
eh bien! je n'ai pas
baisé (le jeune Du Camp ne fit pas ainsi) exprès -, par parti pris,
afin de garder la mélancolie de ce ~~beau~~ tableau et faire qu'il
restât plus profondément en moi - aussi je suis parti avec un
gd éblouissement - et que j'ai gardé - il n'y a rien de plus beau
image
que ces femmes vous appelant - si j'eusse baisé, une autre ~~tableau~~
serait venue par-dessus ~~celle~~-là et en aurait atténué la splendeur⁶.
(FLAUBERT, 1850, f° 15 v)*

O excerto contém elementos do texto pouco redigido do caderno, mas produz um efeito diferente, que emerge da dimensão sonora das palavras e do ritmo das frases. Flaubert emprega na carta recursos linguísticos de métrica e rima de diferentes tipos, abrangendo a repetição de sílabas com o mesmo som. O excerto apresenta o trabalho de estilo do autor. Sonoridade e ritmo constituem traços que marcam sua escritura, potencializam imagens e cenas de seus romances. A seguir, mudo a disposição de linhas de uma parte do excerto anterior, destacando em negrito elementos de sonoridade que, juntamente com o ritmo, contribuem para a beleza formal desse trecho. Indico entre parênteses a contagem de sílabas métricas.

*nous av**ions** mis pied à terre (7)*
*pour faire quelques prov**isions**, (7)*
*et nous march**ions** tranquillement dans les bazars, (12)*
*le nez en l'**air**, respirant l'**odeur** de santal (12)*
*qui circulait aut**our** de nous, quand, au dét**our** (12)*
*d'une rue, voilà **tout** à **coup** que nous tombons (12)*
*dans le quartier des filles de **joie**. Figure-**toi**, (12)*

⁵ Em trecho anterior da carta, Flaubert explica o significado de *batchis* (dinheiro) e *Cawadja* (Senhor).


⁶ Medida do manuscrito: 37 X 28 cm.

A seguir, a tradução do excerto da carta:

Eu fiz em Keneh uma coisa adequada e que, assim espero, obterá sua aprovação: nós havíamos descido à terra para fazer algumas compras e caminhávamos tranquilamente nos bazares, à toa, respirando o cheiro de sândalo que circulava em torno de nós, quando, na virada de uma rua, eis que subitamente entramos no bairro das mulheres da vida. Imagine você, amigo, cinco ou seis ruas curvas com casas de 4 pés de altura aproximadamente, construídas com barro cinza seco. Nas portas, mulheres, em pé ou se mantendo sentadas em esteiras. As negras tinham vestidos azul celeste, outras estavam de amarelo, de branco, de vermelho, - largas roupas que flutuam ao vento quente - aromas de especiarias com tudo isso; e sobre suas gargantas descobertas longos colares de piastras de ouro, que fazem que, quando elas se movem, isso soe como charretes - elas chamam você com vozes arrastadas: *Cawadja, Cawadja*” - seus dentes brancos brilham sob seus lábios vermelhos e negros; seus olhos de estanho rodam como rodas que giram. — Eu passei nesses lugares e repassei, dando a todas uns *batchis*, me fazendo chamar e interrompendo a comunicação; elas pegavam com o braço meu corpo e queriam me levar para dentro de suas casas... Acrescente a isso o sol por cima –
e bem! eu não tive relações sexuais (o jovem Du Camp não agiu assim) de propósito -, por escolha, a fim de guardar a melancolia desse quadro e fazer com que ele permanecesse mais profundamente em mim - também saí com um gde deslumbramento - e que eu guardei - não há nada mais bonito que essas mulheres chamando você - se eu tivesse feito sexo, um outro ~~quadro~~ imagem teria vindo sobre essea e teria atenuado seu esplendor⁷.

Na carta, Flaubert introduz a sensação de surpresa, que não havia no caderno. Ele escreve que entra no bairro das mulheres de maneira imprevista: “na virada de uma rua, eis que subitamente entramos no bairro das mulheres da vida”. Essa sensação de surpresa, depois de virar uma rua, está no manuscrito de Du Camp sobre o dia 3 de março: “nós viramos em seguida à esquerda e sem transição, sem saber, entramos no bairro das meninas”. A semelhança entre vários trechos das anotações de Flaubert e Du Camp indicam que eles liam os textos um do outro. Possivelmente atualizavam ou complementavam o que escreviam, consultando ou copiando partes das anotações um do outro. Na carta, Flaubert acrescenta um efeito sensorial que não está em seu caderno, o som dos “colares de piastras de ouro” das mulheres, quando elas se movimentam, que ele compara com o barulho de charretes. Nas anotações de Du Camp consta que “ornamentos de todos os tipos ressoavam”.

⁷ Não criei nesta tradução o efeito de sonoridade que há no texto em francês.



O relato de Flaubert na carta é construído a partir de impressões sensoriais, principalmente visuais. Ao narrar o que supostamente foi sua experiência, ele constrói uma cena que produz, alternadamente, a impressão física de sons e movimento e a impressão de quadro, quase estático. O que parece estático em um trecho se transforma em seguida com o efeito de movimentos delimitados, o que produz um efeito de mobilidade enquadrada, como se houvesse um quadro com partes animadas: as roupas das mulheres que flutuam ao vento; seus olhos que giram. É tênue a distância que separa o enunciador do que ele observa, ele está dentro da cena que descreve. As mulheres pegam seu corpo, lhe dirigem a palavra e o convidam para entrar em suas casas. O movimento ultrapassa, então, a dimensão de quadro e os contornos de cena observada. Nesse trecho, Flaubert interrompe a narração com o sinal gráfico de pontos de reticência e faz uma referência ao sol, o que parece contribuir para separar o enunciador da narrativa. Há uma dimensão física relativa ao corpo de quem enuncia esse discurso que não se realiza. Flaubert justifica na carta sua recusa em ter relação sexual com as mulheres com o argumento de “preservar a melancolia do quadro”. Assim, ele manifesta o interesse de guardar suas percepções, que se limitam à pulsão de contemplar. A reflexão sobre sua atitude se mistura à reflexão de natureza estética e criativa e ao trabalho de elaboração formal do texto. Chamo a atenção para a rasura ao final do excerto. Flaubert troca a palavra “quadro” por “imagem”, talvez para não repetir a palavra, que havia utilizado um pouco antes. As duas palavras condensam o que está na base de seu processo imaginativo de escrever.

Mais do que interpretar sua ação (ou inação), ele se atém a questões poéticas; o interesse da experiência se relaciona ao gesto de escrever, a experiência alimenta um reservatório de formas e imagens⁸. No texto que produz depois da viagem, apresentado a seguir na edição de Gothot-Mersch, ele emprega a palavra “*souvenir*” (“lembrança”) em vez de “*tableau*” (“quadro”). Ele formula a reflexão sobre o mesmo assunto de modo um pouco diferente.

Les bazars sentent le café et le santal. Au détour d'une rue, en sortant du bazar, à droite, nous tombons tout à coup dans le quartier des garces. La rue est un peu courbe. Les maisons, de terre grise, n'ont

⁸ No capítulo 2, ítem 6, da minha tese de doutorado, trato do que chamei de formas literárias móveis e nômades, que se transformam e migram de um texto para outro de Flaubert, dos cadernos de viagem para a correspondência e vice-versa, e depois para seus romances. (RIBEIRO, 2014, p. 93 a 114)

pas plus de quatre pieds de haut. À gauche en descendant vers le Nil, une rue adjacente, un palmier – ciel bleu – les femmes sont assises devant leur porte sur des nattes, ou debout – les maquerelles sont avec elles. Vêtements clairs, les uns par-dessus les autres, qui flottent au vent chaud – des robes bleues autour du corps des négresses – elles ont des vêtements bleu ciel, jaune vif, rose, rouge – tout cela tranche sur la couleur des peaux différentes. Colliers de piastres d'or tombant jusqu'aux genoux – coiffures de fil de soie (enfilés de piastres) au bout des cheveux – elles bruissent les unes sur les autres. Les négresses ont sur les joues des marques de couteau longitudinales, généralement trois sur chaque joue – c'est fait dans l'enfance, avec un couteau rougi.

Femme grosse (Mme Maurice) en bleu, yeux noirs enfoncés, menton carré, petites mains – les sourcils très peints – air aimable.

Petite fille à cheveux crépus descendus sur le front, – marquée légèrement de petite vérole (dans la rue qui continue le bazar en suivant tout droit pour aller à Bir Amber, passé l'épicier grec). Une autre était vêtue d'un habar de Syrie bariolé. Grande fille qui avait une voix si douce en appelant «cawadja! cawadja!»... Le soleil brillait beaucoup.

[...]

CAWADJA! CAWADJA!...


Nous retournons dans la rue des garces. Je m'y promène exprès; elles m'appellent: «cawadja, cawadja, batchis! batchis, cawadja!» Je donne à l'une, à l'autre, des piastres – quelques unes me prennent à bras-le-corps pour m'entraîner – je m'interdis toute espèce d'acte pour que la mélancolie de ce souvenir me reste mieux, et je m'en vais. (FLAUBERT, 2013, p. 656-657)

Tradução:

Os bazares cheiram a café e a sândalo. Na curva de uma rua, saindo do bazar, à direita, eis que subitamente entramos no bairro das meretrizes. A rua é um pouco curva. As casas, de terra cinza, não têm mais do que quatro pés de altura. À esquerda, descendo em direção ao Nilo, uma rua adjacente, uma palmeira – céu azul – as mulheres estão sentadas em frente à porta delas sobre esteiras, ou de pé – as cafetinas estão com elas. Roupas claras, umas por cima das outras, que flutuam ao vento quente – vestidos azuis em volta do corpo das negras – elas têm roupas azul celeste, amarelo vivo, rosa, vermelho – tudo isso contrasta com as diferentes cores das peles. Colares de piastras de ouro caindo até os joelhos – penteados com fios de seda (com piastras enfiadas) na ponta dos cabelos – elas murmuram umas para as outras. As negras têm sobre as faces marcas de faca longitudinais, geralmente três em cada face – isso é feito na infância, com uma faca que se torna avermelhada.

Mulher gorda (Mme Maurice) de azul, olhos pretos fundos, queixo quadrado, pequenas mãos – as sobrancelhas muito pintadas – ar amável.

Menina pequena com cabelos crespos caídos sobre a testa, – marcada ligeiramente com pequeno sinal de varíola (na rua que continua o bazar seguindo em frente para ir a Bir Amber, passado o grego que vende especiarias). Outra estava vestida de um habar da Síria



multicolorido. Menina grande que tinha uma voz tão doce me chamando «cawadja! cawadja!»... O sol brilhava muito.


[...]

Nós voltamos à rua das meretrizes. Eu passeio por lá de propósito; elas me chamam: «cawadja, cawadja, batchis! batchis, cawadja!» Eu dou piastras para uma, para outra – algumas pegam com o braço meu corpo para me levar – eu me proíbo toda espécie de ato para que a melancolia dessa lembrança fique comigo e vou embora. (FLAUBERT, 2013, p. 656-657)

Entre as modificações em relação ao texto do caderno e à carta, chamo a atenção no início do excerto para o seguinte acréscimo: “à esquerda, descendo em direção ao Nilo, uma rua adjacente”. O acréscimo localiza a cena e contribui para a organização do espaço imagético que Flaubert constrói. Ele também introduz a altura das casas, trazendo um parâmetro que possibilita criar uma escala para a imagem. Por fim, chamo a atenção para outros dois elementos que não aparecem nos excertos anteriores e que funcionam como clichês na composição de paisagem do Oriente nos relatos da época: a “palmeira” e o “céu azul”.

Destaco nesses três textos de Flaubert o trabalho formal, visando objetivos estéticos. As anotações da viagem, assim como a carta, constituem material poético, enunciação que busca efeitos por meio de experimentações. Nesses textos transparece a prática da escrita associada à experiência de educação do olhar. A atividade de contemplar se torna matriz da atividade de escrever. Da experiência no Oriente e da prática de descrever suas percepções durante a viagem, Flaubert aprimora um traço de estilo ancorado em detalhes que pertencem ao domínio do sensível. Emprego a palavra “sensível” em diálogo com Jacques Rancière, que situa a escritura de Flaubert no culminar de um processo de transformação da forma e da matéria poéticas. Segundo Rancière, antes da ideia do “livro sobre nada⁹” de Flaubert, e para que esse livro fosse pensado, houve o “livro de pedra” de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, que subordina a ação à descrição, o discurso às imagens e a sintaxe às palavras. Rancière vê no romance de Hugo uma inversão dos princípios que estruturam o sistema representativo. Para Rancière, o domínio da fabulação é aquele da apresentação sensível de uma realidade não sensível, o que também abrange a arte com a qual os sábios embalavam

⁹ Rancière refere-se aqui a um trecho da carta de Flaubert para Louise Colet, de 16 de janeiro de 1852: “*Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c’est un livre sur rien [...]*”. (FLAUBERT, 1988, p. 31) Tradução: “O que me parece belo, o que eu gostaria de fazer, é um livro sobre nada [...]”.



em fábulas ou dissimulavam em hieróglifos os princípios da teologia e da ciência. Ele enfatiza que o modo figurado da linguagem corresponde a um estado do seu desenvolvimento e a um estado do pensamento. Segundo Rancière, ao ordenar o visível, a linguagem poética tem por princípio o desdobramento por meio do qual uma coisa apresenta seu sentido. Assim, um objeto pode se desdobrar, revelando o interior pelo seu exterior e por sua manifestação. Pelo mesmo princípio, o efeito de uma coisa pode ser o signo que torna visível sua causa. (RANCIÈRE, 1998, p. 31-42)

A obra de Flaubert se constrói por meio de imagens, histórias que não se submetem e, muitas vezes, se acomodam mal ou subvertem o princípio de encadeamento de ações do sistema representativo, como é o caso em especial de *La Tentation de saint Antoine* (publicada no Brasil com o título *As Tentações de Santo Antônio*) e *Bouvard et Pécuchet*. Em seus romances, a expressão do sensível, frequentemente desprovida de um sentido explicitado, aponta caminhos para o leitor interpretar a interioridade dos personagens e outros sentidos subjacentes à obra, como a crítica ao pensamento burguês, questões sociais e políticas. Flaubert explora percepções do mundo sensível ao elaborar as diferentes cenas de seus romances. Como em suas anotações da viagem, ele constrói imagens a partir de detalhes que se relacionam a percepções sensoriais, tais como sons, e tudo o que possibilita um efeito de visibilidade. Assim, ele escreve em *Madame Bovary* que “a jovem senhora e seu companheiro só ouviam, ao andar, a cadência de seus passos na terra do caminho, as palavras que trocavam e o farfalhar do vestido de Emma”. (FLAUBERT, 2015, p. 185) Nenhum sentido é explicitado, a imagem vale por si só, independente dos elos de encadeamento da história. O “companheiro” nesta cena é Léon. Em outra parte do romance, o vestido de Emma também é objeto de uma cena: “seu vestido muito longo se enroscava, embora ela o levasse erguido pela cauda, e Rodolphe, andando atrás, contemplava entre esse pano negro e a botinha preta, a delicadeza de suas meias brancas, que lhe pareciam algo de sua nudez”. (FLAUBERT, 2015, p. 259) A cena com Rodolphe apresenta um conteúdo erótico sugerido pela relação entre os objetos e a interioridade do personagem, no caso o desejo do amante, que associa a visão das meias de Emma a “algo de sua nudez”. O descritivo suscita a narrativa.

No Oriente, a atitude de contemplar e especialmente a pulsão do olhar desencadeiam o movimento de escrever. Ao descrever cenas curtas da viagem, Flaubert

se exercita na atividade de criar efeitos e ordenar elementos do sensível. Trata-se de uma prática que combina memória, imaginação e percepções sensoriais, abrangendo uma grande diversidade de detalhes e tendo por base predominante o apelo à visibilidade, que também é o apelo predominante quando escreve as diferentes cenas de seus romances.

Referências bibliográficas

DU CAMP, Maxime. Manuscritos. Anotações sobre o Egito, 1850, Fundos Du Camp, Ms 3721. Paris, Biblioteca do Instituto da França.

_____. *Voyage en Orient* (1849-1851), *Notes*, Ed. de Giovanni Bonaccorso, Messina, Peloritana, 1972.

FLAUBERT, Gustave. *Œuvres complètes*. T. II (1845-1851). Biblioteca da Pléiade, n° 36. Ed. de Claudine Gothot-Mersch com a colaboração de Stéphanie Dord-Crouslé, Yvan Leclerc, Guy Sagnes e Gisèle Séginger. Paris: Gallimard, 2013.

_____. *Voyage en Orient*. (1849-1851). Égypte - Liban Palestine - Rhodes Asie Mineure - Constantinople - Grèce - Italie. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Notas e mapas de Stéphanie Dord-Crouslé. Paris: Gallimard, Folio classique, 2006.

_____. Manuscritos inéditos. *Caderno 4* (viagem ao Oriente, 1849). Rés. Ms 85. Paris, Biblioteca Histórica da cidade de Paris.

_____. Manuscrito do fundo Franklin-Grout. Correspondência de Flaubert. Carta para Louis Bouilhet datada de 13 de março de 1850. Ms Lov. H 1355-1360. Paris, Biblioteca do Instituto da França.

_____. *Correspondance*. Ed. de Jean Bruneau. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, v. I, 1988, v. II.

_____. *Madame Bovary*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette, 1998.

RIBEIRO, Lúcia Amaral de Oliveira. *Imagens e paleta de cores nos textos de Flaubert da viagem ao Oriente*. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa). USP, 2014, inédita. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-21012015-175516>>.

GOZO COM A DOR DO OUTRO EM *FRONTEIRA*, DE CORNÉLIO PENNA

Luiz Eduardo da Silva Andrade (UFMG/UFERSA)¹

Resumo: A proposta desta comunicação é fazer uma leitura do romance *Fronteira* (1935), de Cornélio Penna (1896-1958), sob a perspectiva do paradigma do *homo sacer*, de Giorgio Agamben e desdobrar para algumas problematizações acerca da biopolítica, sobretudo, a partir de algumas ponderações de Roberto Esposito. O núcleo da análise é Maria Santa, protagonista que sofre diversos tipos de violência durante a história. A justificativa para essa comparação entre o *homo sacer* e a personagem de Cornélio Penna está no fato de que Maria figuraria na extremidade de uma vida matável que não pode ser morta, porque, de algum modo, há uma rede de dispositivos alimentados pelo sofrimento dela.


Palavras-chave: Imagem; Corpo; *Homo sacer*; Cornélio Penna.

Fronteira (1935) é o primeiro romance de Cornélio Penna (1896-1958), escrito simulando o diário de um narrador-personagem que não se identifica na história, mas que sabemos ser uma espécie de viajante que traz consigo para o sobrado onde vive Maria Santa, no interior de Minas Gerais – aparentemente Itabira – um rol de segredos e culpas. Maria Santa é a protagonista, a quem se atribuiu a fama de milagreira e por isso era vista como santa. Quais milagres realizou, nós não sabemos. Outras personagens que chegam ao casarão são a viajante, de quem não se tem informações, e a Tia Emiliana, suposta parenta que aparece motivada pelas notícias da santidade e milagres da sobrinha.

A narrativa se desenvolve em meio a segredos do passado da família, sugerindo como circunstância mais grave a ocorrência do assassinato de um noivo de Maria dentro do casarão. A isso se soma o mistério acerca da santidade da moça. Mesmo assim, o que move a história é a expectativa do grande milagre que ocorreria na Semana Santa, mas enquanto isso Maria vive uma espécie de transe e a casa se torna um santuário para onde romeiros vão. Lá eles fazem vigília e durante as visitas espetam alfinetes nos braços da protagonista, que por não reagir, causa êxtase em quem assiste a cena. Acredita-se que tais alfinetes se tornariam relíquias.

Durante o período da quaresma, que naturalmente antecede o dia do esperado milagre, o narrador descreve algumas cenas em que destaca a beleza do corpo da jovem, até que é sugerido o abuso. Lembremos do estado letárgico de Maria Santa. A condição inerte é irreversível e, assim, ela morre, sendo que a viajante e a Tia Emiliana vão embora

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (PósLit/UFMG). Professor da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA), Câmpus Caraúbas. E-mail: luiz-eduardo@ufmg.br



sorratamente da cidade levando os presentes que os romeiros ofertavam para a afamada milagreira.

Percebamos, dessa forma, que há duas situações em que a condição de Maria Santa provoca gozo: a primeira refere-se aos visitantes que vão à casa para obter algum milagre; a segunda, de forma direta, é o estupro dela pelo narrador.


Nesta análise, estou tomando como ponto de partida a concepção de Maria Santa é uma imagem consumível, e que isso gera prazer. Essa imagem existe na obra para desempenhar esse papel. Sabemos dessa violência não porque o narrador se compraz da condição de sua “amiga”, mas porque justamente ele se recusa a enxergar o mal que aquilo tudo causa. Não é à toa que também se aproveita da condição dela.

Susan Sontag (2003, p. 262), em *Diante da dor dos outros*, diz que na modernidade é reconhecível um “tropismo inato orientado para o horrível”, em seguida cita alguns pensadores para demonstrar que a obtenção de prazer diante do infortúnio e das dores dos outros é um tema já estudado. A contemplação do sofrimento alheio atende a diversas necessidades, mas nenhuma delas se compraz do problema do outro, servindo apenas para reforçar um distanciamento justificado pela concepção de que “aquilo” é uma imagem consumível. No caso de Cornélio Penna, temos a santidade como um elemento utilizado pelo narrador para atenuar e normalizar todo sofrimento da moça, mas que um olhar mais apurado verá a ironia e a crítica lançada pelo autor.

Dessubjetivação e sofrimento

Neste ponto inicial proponho o emprego do pensamento de Giorgio Agamben (2014), acerca do paradigma do *homo sacer*, na problematização e compreensão dessas cenas em que Maria Santa tem os alfinetes espetados nos braços. O narrador diz que “Maria Santa [...] não dava o menor sinal de dor, quando espetavam alfinetes em seus braços nus, colocados ao longo de seu corpo imóvel estendido” (PENNA, 1967, p. 138) e mais adiante diz que os visitantes “espetavam novos alfinetes em seus braços [de Maria], furtivamente, com fria curiosidade, e com o pretexto de se tornarem eles, depois, preciosas relíquias, que serviriam de socorro e alívio para muitos males” (PENNA, 1967, p. 143).

O pressuposto tomado para analisar a cena é que a vida de Maria santa está a serviço da vida dos outros. Além disso, a lentidão da sua morte é por outro lado a permanência e vida dos visitantes. Ela é uma imagem bem-acabada da vida nua, aquela que passou pelo




processo de dessubjetivação e está disponível para a comunidade. Segundo Agamben, o *homo sacer* é uma complexa figura do ordenamento social e jurídico romano, que, em termos gerais, estaria situada no “cruzamento entre uma matabilidade e um insacriticabilidade” (AGAMBEN, 2014, p. 76), habitando uma zona de indiferença entre sacrifício e homicídio. O *homo sacer* decorre da ambivalência entre a sacralidade, por sua vida pertencer ao Deus e ser insacriticável, e a matabilidade, por estar exposto à violência praticada pela comunidade (AGAMBEN, 2014, p. 84). Ele habita uma zona de indiferença entre sacrifício e homicídio, ou, como diz Agamben: “Soberana é a esfera na qual se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício, e sacra, isto é, matável e insacriticável, é a vida que foi capturada nesta esfera” (AGAMBEN, 2014, p. 85, grifo do autor). O *homo sacer* é o ser em potência, mas não em ato “político”, por isso sua existência é “nua”. Por conta dessa potência que opto por tomá-lo como uma imagem neste trabalho.

A justificativa para essa comparação está no fato de Maria figurar essa extremidade de uma vida matável que não pode ser morta, tal qual o *homo sacer*. O fato de ser santa faz dela um ser sacrificável, no entanto o narrador não demonstra vontade nela de se martirizar porque estaria conscientemente ajudando aos outros. Pelo contrário, repetidamente se diz que está inerte e desprovida de qualquer razão.

Com o passar da história, vamos percebendo que há uma rede de dispositivos alimentados pelo sofrimento de Maria. A começar pela Tia Emiliana, que controla o funcionamento da casa e reforça a chegada do milagre. Ao fim do romance, compreendemos que tudo era feito para ter o controle daquele bando que se deslocava diariamente ao local e de algum modo retirava da igreja a centralidade religiosa do lugar. Por último, fica evidente que a santidade de Maria garante algum lucro, seja pelo direcionamento ou pelos presentes que os visitantes levavam. Basta pensar que quem vai em busca de Maria, vai para ser ajudado e obter a graça ou realização de seus desejos.

Todo esse movimento é descoberto ou sugerido de forma indireta. A narrativa de Cornélio Penna é feita com personagens que parecem viver sob um enorme peso de regras e normas. Questão intrigante é a recorrência de diálogos problematizando “o que é a verdade”. Mas quando o leitor “abre” determinado cômodo, percebe que a tal verdade parece ser inatingível, ou é provavelmente uma ideia duvidosamente respondida perdida no tempo, na memória, nos segredos. O problema é que, ao contrário do esperado diante




de um contexto tão impositivo, tamanha violência serve mais para desorientar que ordenar alguma forma de vida. Talvez porque esteja entremeadada a essa realidade uma série de dispositivos religiosos convertido em regras que se estendem da igreja aos gestos no trato familiar. Essas “leis” seriam representadas pela moral cristã, pela formalidade familiar ou mesmo pela subjugação econômica de algumas personagens, todas entremeadas com a vida à qual se submeteram.

Agamben dirá que “a dupla categorial fundamental da política ocidental não é aquela amigo-inimigo, mas vida nua-existência política, exclusão-inclusão” (2014, p. 15). A existência política desses sujeitos ficaria condicionada à obediência, o que não implica inclusão, uma vez que a lei existiria para garantir o sustento dessa exclusão. A regra é o limite secreto que divide o controle e a obediência da vida e o estado de exceção, respectivamente.

Diante desse cenário, Maria é tornada dispositivo de controle da comunidade, mas é devorada pela mesma comunidade ao ter seus braços perfurados diariamente. Quando proponho a conversão da protagonista em imagem, não o faço com o intuito de criar um objeto lógico ou constituir uma realidade para a narrativa, seria, antes, um meio de tornar cognoscível essas formas de violência “justificada”, porém inapreensíveis em seu aspecto objetivo.

Nesse momento lembro de uma passagem inicial de *Bios*, de Roberto Esposito, em que o pensador, ao falar da guerra do Afeganistão e da justificativa de proteção à humanidade, mostra como é um oxímoro falar em guerra humanitária, se a defesa da vida de uns é a efetiva produção da morte de outros (ESPOSITO, 2006, p. 10). Há nesse caso uma clara divisão entre a vida que se deve destruir e a que se deve salvar. Nessa lacuna há o espaço para se questionar a “humanidade”. Seria mais (ou menos) humano quem mata ou quem morre?

No caso de Maria Santa, os devotos certamente não tinham a compreensão de que estavam provocando sofrimento à moça, mais deixemos claro que isso não retira a responsabilidade das ações. Se eu fosse realizar uma aproximação com alguma cena do nosso contemporâneo, poderia dizer que as várias câmeras de celular apontadas para os mais variados infortúnios da vida do outro, e até da nossa, para depois serem postadas na rede em busca de *likes* é um bom exemplo desse gozo com o sofrimento do outro. A



salvação e cura pretendidas pelos romeiros não se distanciam dos vídeos e fotografias que expõem o outro em busca de sucesso, seja ele financeiro ou de popularidade.

A disponibilidade do corpo


A violação do corpo alheio chama atenção para a frieza e a curiosidade dos presentes no quarto enquanto Maria está inerte. Como já disse, essa gente se preocupava apenas com suas súplicas, pedidos de cura e milagres. Desprovida de humanidade, Maria é reificada e convertida em uma imagem indolente, como se a “santidade” fosse alegoria das dores dos outros. Outra violência diante da personagem inanimada é a sugestão de que o próprio narrador teria molestado seu corpo.

Na primeira cena o narrador percebe que a roupa de Maria Santa estava com dois laços desatados e “deixavam entrever a carne morena e pálida das espáduas de Maria, por entre duas bordas do vestuário imaculado, que, apenas tocado por meus dedos cautelosos, caiu, para os lados, com surpreendente facilidade...” (PENNA, 1967, p. 147). Notemos aqui a “surpreendente facilidade” com que a roupa cai e mostra o corpo da moça. Seria absurdo pensar isso se não tivéssemos a ironia do autor para mostrar a violência diluída nessa “inocente” constatação do narrador.

Notemos nesse ponto que não estou falando de um contexto tão distante do nosso tempo contemporâneo. Muitos de nós acompanhamos há poucos anos o resultado de uma pesquisa popular bastante divulgada e polêmica sobre como os homens viam os assédios às mulheres. Lembremos que muitos entendiam que a culpa dos assédios e estupros é da mulher, que ao usar roupas curtas, sair em determinados horários, frequentar certos locais “facilitam” ou melhor, “disponibilizam” seu corpo. Vejamos nesse aspecto que a narrativa de Cornélio Penna reflete criticamente sobre esse aspecto machista e patriarcal da nossa história.

A cena na qual o estupro é sugerido é a seguinte:

Não me parecia cometer um crime moral, ao desvendar vagarosamente, um a um, os melancólicos segredos daquele corpo que todo ele se me oferecia e se recusava, ao mesmo tempo, uma sua longínqua imobilidade. [...] Era uma caridade incomensurável que ele [o corpo de Maria] praticava, inconsciente, mas por isso mesmo, mais valiosa e quase divina pela sua inocência puríssima, sobre-humana (PENNA, 1967, p. 151)



Observemos que o narrador modaliza seu discurso de uma forma que o corpo de Maria Santa seja objeto de caridade que se doa (oferece) para o narrador. O fato de estar inconsciente garantiria a santidade e a não violação da norma. Ou melhor, talvez a santidade seja o necessário para que estejam suspensas as leis. Vale lembrar que para o *homo sacer* não há crime nem santidade, de modo que essa zona de indiscernibilidade é revelada pela excessiva preocupação do narrador em demonstrar a disponibilização do corpo de Maria, sobre o qual ele mesmo diz não entender que cometera um crime moral.

A sugerida passividade da moça serve para encobrir a violência sofrida nos dois casos mencionados. Essa forçosa naturalização da imagem que vai ser passada ao leitor determina o tom crítico da escrita de Cornélio Penna, o qual é construído no mesmo movimento que mostra as formas como um discurso de violência pode estar entremeadado à regularidade da vida.

Finalizações

Maria Santa seria comparável à figura do *homo sacer*, pois é consumida nos aspectos político, sexual e econômico, convertida em uma imagem de desejo que está fora da jurisdição humana – pela propagada santidade –, mas que não ultrapassa para a divina – afinal morre.

Para Jean-Luc Nancy, “a imagem é o efeito do desejo” (2015, p. 59), pois ela reúne o outro e escancara esse espaço de participação de quem vê. Desse modo, a imagem parece guardar originalmente um componente ético-político necessário à apreensão, sugerindo que o desejo de ver e o de mostrar comportam na mesma coisa e “ao mesmo tempo uma operadora em relação e objeto produzido por essa relação” (MONDZAIN, 2015, p. 39). O problema é quando essa necessidade desejante ocupa espaços discursivos e corporais para se instalar nas imagens que serão fixadas nas narrativas da nossa vida.

No caso de *Fronteira*, fica evidente que o gozo de um é a reificação do outro. Antes de finalizar, gostaria de chamar atenção para o fato de que embora isso ocorra no corpo, como um processo de despossessão de si, a reificação passa, sobremaneira, pela noção de dessubjetivação, que seria a perda da noção de si. O romance desenvolve um processo de dessubjetivação total de Maria. E isso não se resume aos visitantes que espetam os alfinetes ou ao narrador que abusa sexualmente dela, esses gestos já são decorrentes da primeira ação tomada pela Tia Emiliana, que seria reforçar e propagar notícias de uma santidade em Maria, culminada com a “fuga” antes mesmo do enterro.



Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*, I. Trad. Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

ESPOSITO, Roberto. *Bíos: biopolítica y filosofía*. Trad. Cario Molinari Marotto. Madrid: Amorrortu, 2010.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, E. (Org.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues et al. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 39-53.

NANCY, Jean-Luc. Imagem, *mímesis & méthexis*. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues et al. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 55-73.

PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint; Edições de Ouro, 1967.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

O EFEITO DE REAL – ENTRE A *POIESIS* E A VERIDICÇÃO

Nabil Araújo (UERJ)¹

Resumo: Partindo da caracterização barthesiana do “efeito de real” como fundamento de um “novo verossímil” – “esse verossímil inconferido que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade” –, recuaremos à teorização aristotélica da verossimilhança, com vistas à reversão da restrição greco-latina da *poiesis* pela *mimesis*, dissimulada na *fictio*, de modo a delinear, nesse movimento, a problemática (e o programa) de uma “poética do saber”.


Palavras-chave: Efeito de real; *poiesis*; ficção; veridicção; genericidade.

Há exato meio século Roland Barthes publicava “Le discours de l’histoire” [O discurso da história] (1967), texto que se tornaria um marco fundamental do debate acerca do caráter retórico-literário da historiografia. Nele, Barthes postula uma “linguística do discurso” à qual caberia decidir “se é legítimo opor sempre o discurso poético ao discurso romanesco, a narrativa de ficção à narrativa histórica”, e, ainda, quanto a este último ponto, se “a narração dos acontecimentos passados [...] difere realmente, por algum traço específico, por uma pertinência indubitável, da narração imaginária, tal como se pode encontrar na epopeia, no romance, no drama” (BARTHES, 1988, p. 145).

Analisado o discurso histórico do ponto de vista de sua enunciação, de seu enunciado e de sua significação, Barthes conclui que, nele, (i) “o referente é destacado do discurso, fica-lhe exterior, fundador, é considerado como seu regulador”; (ii) na sequência, “o referente entra em relação direta com o significante, e o discurso, encarregado apenas de *exprimir* o real, acredita fazer a economia do termo fundamental das estruturas imaginárias que é o significado” (Ibid., p. 155). Isso definiria, então, o que Barthes chama de *efeito de real*, ao qual se veria associada, em suma, certa especificidade discursiva da historiografia: “A eliminação do significado para fora do discurso ‘objetivo’, deixando confrontar-se aparentemente o ‘real’ e sua expressão, não deixa de produzir um novo sentido [...] – extensivo a todo o discurso histórico e que finalmente define sua pertinência” (Ibid., p. 156). Esta, contudo, não seria exclusiva da historiografia, já que, como reconhece Barthes:

Há um gosto de toda a nossa civilização pelo efeito de real, atestado pelo desenvolvimento de gêneros específicos como o romance realista,

¹ Professor de Teoria da Literatura na graduação e na pós-graduação em Letras da UERJ. Licenciado e bacharel em Letras, mestre e doutor em Estudos Literários pela UFMG. Contato: nabil.araujo@gmail.com



o diário íntimo, a literatura de documento, o noticiário policial, o museu histórico, a exposição de objetos antigos, e principalmente o desenvolvimento maciço da fotografia, cujo único traço pertinente (comparada ao desenho) é precisamente significar que o evento representado *realmente* se deu” (Ibid., p. 156).

Fica, assim, excluída, portanto, a possibilidade de “algum traço específico”, de “uma pertinência indubitável” da “narração dos acontecimentos passados” em face da “narração imaginária”. Não surpreende, pois, que, em texto surgido no ano seguinte, o não menos célebre “L’effet de réel” [O efeito de real] (1968), Barthes trate indistintamente de Flaubert e de Michelet, de romance e de história, sob a rubrica do “realismo” – “todo o discurso que aceita enunciações só creditadas pelo referente” (Ibid., p. 164) –, ao qual associa, então, um “novo verossímil”:

a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um efeito de real, fundamento desse verossímil inconfesso que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade. Esse novo verossímil é muito diferente do antigo, pois não é nem o respeito das “leis do gênero” nem sequer a sua máscara, mas procede da intenção de alterar a natureza tripartida do signo para fazer da notação o simples encontro de um objeto e de sua expressão (Ibid., p. 164-165).

Bem entendido, a diferença entre o “verossímil antigo”, aristotélico, e o “novo verossímil” de que fala Barthes não diria respeito apenas à natureza de ambos, mas também à *abrangência* de cada um: enquanto o primeiro verossímil caracterizaria a obra do poeta *em contraposição à do historiador* – “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu [atribuição do historiador], mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 2005, p. 28) –, o segundo verossímil, por sua vez, caracterizaria, “todas as obras correntes da modernidade”. O “*parecer* verdadeiro” (vero-semelhança) que em Aristóteles se revestia do caráter positivo da possibilidade que transcende o meramente factual,² em Barthes se revestirá do caráter negativo da “ilusão referencial” de que padeceriam, indiferentemente, na “época realista”, o discurso histórico tanto quanto o romanesco:

A nível de discurso, a objetividade – ou carência dos signos do enunciante – aparece assim como uma forma particular de imaginário, o produto do que se poderia chamar de ilusão referencial, visto que o

² “Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; [...] um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente” (Ibid., p. 28).

historiador pretende deixar o referente falar por si só. Essa ilusão não é exclusiva do discurso histórico: quantos romancistas – na época realista – imaginam ser “objetivos” porque suprimem no discurso os signos do eu! (BARTHES, 1988, p. 149).

Ao estender, também ao discurso do historiador, a título de ilusão referencial, o “parecer verdadeiro” outrora reservado ao discurso do poeta, Barthes reafirma, inadvertidamente, generalizando-a, certa restrição conceitual perpetrada por Aristóteles em sua teorização da verossimilhança, justamente aquela que institui a “verdade” como fundamento e/ou baliza da criação verbal.

Karlheinz Stierle enfoca a referida restrição ao tratar daqueles “conceitos estéticos fundamentais, originários do pensamento grego e romano, cuja valia, na literatura pertencente ao círculo cultural europeu, permanece até hoje inalterável” (STIERLE, 2006, p. 9) – a saber, os conceitos de *poiesis* e de *fictio*. “*Poiesis* significa a produção de um criador, seja a produção do Criador originário, seja a feita segundo protótipos”, observa Stierle (Ibid., p. 11), acrescentando:

Em Aristóteles, a *poiesis* só é *poiesis* estética quando está a serviço da *mimesis*, da imitação. [...] O prazer estético [...] é gerado não pela própria criação, mas por sua imitação. Para Aristóteles, uma poesia sem imitação é impensável. Nesta medida, em suma, o poeta é apenas poeta enquanto se põe sob a lei estética da produção que imita. Assim, o amplo campo da *poiesis* se estreita pela faculdade da *mimesis* como a faculdade de imitação particularmente de homens em ação (Ibid., p. 11-12).

Ora, é justamente essa restrição do “amplo campo da *poiesis*” pela “faculdade da *mimesis*” – isto é, da criação verbal, em sua dimensão originária e plena, pela “lei estética da produção que imita” – que se verá doravante dissimulada pela superposição semântica operada pelo conceito de *fictio*: “O que, em grego, se separa como *poiesis* e *mimesis*, reúne-se no conceito latino de *fingere* e *fictio*. [...] uma superposição de ambos os sentidos, de modo que, a cada momento, um deles se pode atualizar no horizonte do outro” (Ibid., p. 12).

A restrição da *poiesis* pela *mimesis* (e, conseqüentemente, pela verossimilhança) pode, ainda, ser flagrada em Aristóteles, porque faltava no vocabulário aristotélico justamente o termo que a dissimularia: “A correspondência grega a *fictio* não seria nem *poiesis*, nem *mimesis*, mas sim *plasma*. Enquanto tal, ela é usada nos textos da Antiguidade tardia e bizantina para a descrição do gênero romance” (Ibid., p. 12). Esta a


diferença fundamental, aliás, entre Aristóteles e Horácio, que, ao postular o princípio da verossimilhança em sua *Ars poetica*, já dispunha do léxico em questão:

Na *Ars poetica*, o protótipo da produção artística é a pedra-de-toque, sobre a qual a ânfora atinge sua configuração. Redonda e em si fechada como o cântaro deve ser a obra de arte [...]. Para Horácio, a condição essencial para esse fechamento é a consistência na realização da personagem e de seu discurso. Se o poeta se desvia da matéria pré-dada, que então ouse fingir, no sentido próprio; assim a consistência, mas também a proximidade com a realidade da experiência são condições essenciais: “*Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge*” (*Ars Poet.*, 119). Assim como Aristóteles restringe o espaço de manobra da *poiesis* pelo princípio da *mimesis*, assim também em Horácio a verossimilhança é uma condição essencial do prazer estético: “*Ficta voluptatis causa sint proxima veris: ne quodcumque volet poscat sibi fabula credi*” (*Ars Poet.*, 338-9) (*Ibid.*, p. 18-19; grifos meus).

As considerações de Stierle nos impelem a pensar, pois, no “amplo campo da *poiesis*” anteriormente à sua restrição pela faculdade da *mimesis* e pelo princípio da verossimilhança; em outras palavras, na criação verbal ainda não balizada pela distinção entre o *ser* verdadeiro e o *parecer* verdadeiro; entre o dizer a verdade e o *fingir* dizer a verdade.³ É à *poiesis* assim concebida que nos remete Eugenio Coseriu quando postula que, “como unidade de intuição e expressão, como pura criação de significados (que correspondem ao ‘ser das coisas’) [...], a linguagem é equiparável à poesia”; que ambas “ignora[m] a distinção entre o verdadeiro e o falso e entre existência e inexistência”, porque “são ‘anteriores’ (prévias) a essas distinções”; em suma, que: “A linguagem absoluta é, portanto, poesia” (COSERIU, 1982, p. 148).

Essa dimensão criativa, *poiética* da linguagem pode ser compreendida nos termos do que certo pensamento linguístico contemporâneo chama de *referenciação*, isto é, “uma construção de objetos cognitivos e discursivos na intersubjetividade das negociações, das modificações, das ratificações de concepções individuais e públicas do mundo” (MONDADA; DUBOIS, 2003, p. 20), a partir de uma “instabilidade constitutiva das categorias por sua vez cognitivas e linguísticas, assim como de seus processos de estabilização” (*Ibid.*, p. 19). Essa perspectiva desmobiliza a própria noção de *referência* (e de *referente*) na qual se apoiava Barthes em sua discussão do “realismo”, já que, “quer se trate de objetos sociais ou de objetos ‘naturais’, observa-se que o que é habitualmente

³ “Apenas vislumbramos o que ‘é’ a ficção quando nos damos conta do trabalho sobre o conceito de *fingere*”, afirma, com efeito, Stierle (2006, p. 11).




considerado como um ponto estável de referência para as categorias pode ser ‘decategorizado’, tornado instável, evoluir sob o efeito de uma mudança de contexto ou de ponto de vista” (Ibid., p. 26-27). A “estabilidade”, nesse caso, “resulta, de fato, de um ponto de vista realista que relaciona as categorias às propriedades do mundo – como se a objetividade do mundo produzisse a estabilidade das categorias – no lugar de relacioná-las aos discursos sócio-históricos e aos procedimentos culturalmente ancorados” (Ibid., p. 27).

Poder-se-ia constatar, com Umberto Eco, uma habitual propensão generalizada à estabilização realista das categorias implicadas pelo discurso narrativo, no sentido mesmo de uma universalização do efeito de real barthesiano, aqui desvencilhado da “ilusão referencial” que o teórico francês queria lhe atrelar: “quando ouvimos uma série de frases recontando o que aconteceu a alguém em tal e tal lugar”, observa, com efeito, Eco (1994, p. 125), “a princípio colaboramos reconstituindo um universo que possui uma espécie de coesão interna – e só depois decidimos se devemos aceitar essas frases como uma descrição do mundo real ou de um mundo imaginário”. E ainda:

Isso coloca em discussão uma distinção que muitos teóricos têm proposto – a saber, entre narrativa *natural* e *artificial*. A narrativa natural descreve fatos que ocorreram na realidade [...]. Exemplos de narrativa natural são meu relato do que aconteceu comigo ontem, uma notícia de jornal ou mesmo *Declínio e queda do Império Romano*, de Gibbon. A narrativa artificial é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional (Ibid., p. 125-126).

Ora, a distinção aí posta em xeque claramente parafraseia, empregando denominações mais abrangentes – “narrativa natural” e “narrativa artificial” –, a clássica distinção aristotélica entre História – “descreve fatos que ocorreram na realidade” – e Poesia – “apenas finge dizer a verdade sobre o universo real” –; e se de fato não há, como mostra Barthes, nenhum “traço específico”, nenhuma “pertinência indubitável” a caracterizar a “narração dos acontecimentos passados” em contraste com a “narração imaginária”,⁴ o inverso também é verdadeiro, inviabilizando, assim, a extensão barthesiana, ao discurso do historiador, a título de “ilusão referencial”, do “*parecer verdadeiro*” (vero-semelhança) outrora reservado ao discurso do poeta. Não é aí, em

⁴ Umberto Eco reforça: “qualquer tentativa de determinar as diferenças estruturais entre narrativa natural e artificial em geral pode ser anulada por uma série de contraexemplos” (Ibid., p. 127).




suma, isto é, no âmbito da “reconstituição de um universo que possui uma espécie de coesão interna” (Eco), isto é, no âmbito da estabilização realista da referência em efeitos de real, que se daria a distinção entre o “fingir dizer a verdade” (ficção) e o “dizer a verdade” (veridicção). Como observa, ainda, Umberto Eco:

Em geral, reconhecemos a narrativa artificial graças ao “paratexto” – ou seja, as mensagens externas que rodeiam um texto. Um sinal paratextual típico da narrativa de ficção é a palavra “romance” na capa do livro. Às vezes, até o nome do autor pode funcionar dessa maneira: assim, os leitores do século XIX sabiam sem sombra de dúvida que estavam diante de uma obra de ficção quando o frontispício do livro anunciava que fora escrito “pelo autor de *Waverley*” [isto é, Walter Scott] (Ibid., p. 126).

A paratextualidade, na verdade, subsume-se nos “regimes de genericidade” responsáveis, em conjunto, pelo “efeito de genericidade” a enquadrar determinado discurso como ficcional: “Todo efeito de texto, em qualquer língua que seja, nas suas manifestações escritas ou orais, ordinárias ou artísticas, é acompanhado de um efeito de genericidade que depende de vários regimes de genericidade”, explicam, com efeito, Adam e Heidmann (2011, p. 19). O primeiro desses regimes seria o *autorial*: “Ao longo de toda a história de sua produção e de sua mediação material [...], um texto sofre modificações autoriais e é, às vezes, acompanhado de comentários autoriais que afetam [...] seu regime de genericidade autorial” (Ibid., p. 19). Por sua própria natureza – “soma de escolhas sempre intencionais de posicionamento” –, este primeiro regime é mais estável do que o segundo, o regime de genericidade *leitoral*: “todo texto é afetado, ao longo da história de sua recepção – isto é, de sua (re) contextualização –, pelas diferentes grades interpretativas que lhe são aplicadas” (Ibid., p. 19). Entre o regime autorial e o leitoral, Adam e Heidmann propõem que se leve em conta “a ação mediadora capital da difusão por intermédio de um meio escrito, numerado ou audiovisual”, a título de um regime de genericidade *editorial* (a englobar “todas as instâncias de mediação dos fatos do discurso”): “As publicações sucessivas – às quais é preciso acrescentar as traduções responsáveis pela circulação internacional dos textos – introduzem modificações peritextuais e textuais que condicionam, em profundidade, a recepção e, portanto, a interpretação dos textos” (Ibid., p. 19-20).

A proposição da *genericidade* de um texto como resultante “de um diálogo contínuo, sempre conflituoso, entre as instâncias enunciativa, editorial e leitoral” (Ibid., p. 20) suplementa a já clássica definição bakhtiniana de “gêneros do discurso” – “cada




campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis de enunciados*, os quais denominamos *gêneros do discurso*” (BAKHTIN, 2003, p. 262) –, no sentido de se procurar apreender como, afinal, uma estabilidade dessa natureza (dir-se-ia: uma estabilidade genérica) vem a ter lugar. “O caráter relativamente estável e normatizado dos gêneros é uma das condições de possibilidade das interações sociodiscursivas e do funcionamento da língua em discurso”, reconhecem Adam e Heidmann (Ibid., p. 23), endossando Bakhtin; não obstante, sentenciam: “A existência, a evolução e a contestação das normas fazem parte da definição mesma dos gêneros e de seu reconhecimento. Os gêneros são – como as línguas – convenções consideradas entre dois fatores mais complementares do que contraditórios: o de repetição e o de variação” (Ibid., p. 25). Daí que:

Trata-se de abordar o problema do gênero menos como o exame das características de uma categoria de textos, mas levando em conta a evidência de um processo dinâmico de *trabalho* sobre as orientações genéricas dos enunciados. Esse trabalho se efetua [...] sobre os três planos: da produção de um texto, de sua recepção-interpretação e sobre o plano intermediário, muito importante, de sua edição (Ibid., p. 20).

Ora, é como efeito de genericidade, portanto – isto é, como resultante de um determinado “*trabalho* sobre as orientações genéricas dos enunciados” –, que deve ser compreendido não apenas o efeito de ficcionalidade, mas também o seu reverso, aquilo a que Foucault chama de “efeito de verdade”:

Entendo por verdade o conjunto de procedimentos que permitem a cada instante e a cada um pronunciar enunciados que serão considerados verdadeiros. Não há absolutamente instância suprema. Há regiões onde esses efeitos de verdade são perfeitamente codificados, onde os procedimentos pelos quais se pode chegar a enunciar as verdades são conhecidos previamente, regulados. São, em geral, os domínios científicos (FOUCAULT, 2006, p. 232-233).

Em vista, justamente, dos “procedimentos pelos quais se pode chegar a enunciar as verdades” (a título de “ciência”), Jacques Rancière proporá, ao invés de uma arqueologia, uma *poética* do saber: “estudo do conjunto dos procedimentos literários pelos quais um discurso se subtrai à literatura, se dá um estatuto de ciência e o significa”, interessando-se “pelas regras segundo as quais um saber se escreve e se lê, se constitui como um gênero de discurso específico”, procurando “definir o modo de verdade ao qual ele se consagra” (RANCIÈRE, 1994, p. 15).



A ideia de uma *literariedade* anterior à própria constituição de gêneros “literários” (ficcionais), de um lado, e “científicos” (veridicionais), de outro, à guisa do substrato a partir do qual uma tal constituição tem lugar, se coaduna, ademais, com aquela ideia, em Coseriu, de “linguagem absoluta” que se confunde com a “poesia” – dir-se-ia: *poiesis* –, instância originária em vista da qual toda e qualquer modalidade discursiva específica (os gêneros discursivos) só pode ser tomada como uma *redução*:

a linguagem poética revela-se, não um uso linguístico entre outros, mas linguagem simplesmente (sem adjetivos): realização de todas as possibilidades da linguagem como tal. [...] não pode ser interpretada como redução da linguagem a uma suposta “função poética”, nem tampouco como linguagem posteriormente determinada (linguagem mais uma suposta função poética). Por um lado, a linguagem poética não representa uma redução da linguagem; por outro, não se acrescenta propriamente nenhuma função, uma vez que as diferentes possibilidades que em tal linguagem se atualizam já pertencem à linguagem como tal. [...] representa a plena funcionalidade da linguagem e de que, portanto, a poesia (a “literatura” como arte) é o lugar do desenvolvimento, da plenitude funcional da linguagem. A poesia não é, como frequentemente se diz, um “desvio” em relação à linguagem “corrente” (entendida como a “normalidade” da linguagem); antes, a rigor, é a linguagem “corrente” que representa um desvio em face da totalidade da linguagem. Isto vale também para as outras modalidades do “uso linguístico” (por exemplo, para a linguagem científica): com efeito, essas modalidades surgem, em cada caso, por uma drástica redução funcional da linguagem como tal, que coincide com a linguagem da poesia (COSERIU, 1982, p. 146).

Desse modo, o programa rancièriano de uma “poética do saber” haveria de se cumprir como suplemento ao da Poética *tout court*, aquela pretensa disciplina um dia sonhada pelos formalistas russos com vistas à “literariedade”.

Referências bibliográficas

ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. *O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar*. Trad. de João G. da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2011.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 17-52.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 261-306.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

COSERIU, Eugenio. Teses sobre o tema “linguagem e poesia”. In: _____. *O homem e sua linguagem: estudos de teoria e metodologia linguística*. Trad. de Carlos A. da Fonseca e Mário Ferreira. Rio de Janeiro/São Paulo: Presença/EdUsp, 1982, p. 145-149.

ECO, Umberto. Protocolos ficcionais. In: _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhias das Letras, 1994. p. 123-147.

FOUCAULT, Michel. Poder e saber (1977). In: _____. *Ditos e escritos IV: estratégia, poder-saber*. Trad. de Vera L. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 223-240.

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. Trad. de Mônica M. Cavalcante. In: CAVALCANTE, M. M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLA, A. (Orgs.) *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 17-52.

RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: um ensaio de poética do saber*. Trad. de Eduardo Guimarães e Eni P. Orlandi. São Paulo/ Campinas(SP): EDUC/Pontes, 1994.

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

Desestabilização e ressignificação das imagens em Maryse Condé: Uma nova leitura de Tituba

Nathália Izabela Rodrigues Dias¹

Resumo: O trabalho visa discutir a desestabilização da imagem da mulher subalterna na produção discursiva de Condé, a partir da construção ressignificada da personagem histórica Tituba. Almeja-se também analisar o efeito de real (Barthes, 2004) pretendido no livro, uma vez que a presença dos fragmentos de uma deposição funciona como estratégia para endossar e ressignificar um equívoco histórico, pois, questionar a história oficial é opor-se ao discurso que reforça opressões e apagamentos.

Palavras-chave: Maryse Condé; Tituba; Imagem; Efeito de real

O espaço literário, entendido como espaço de saber, se constitui também como espaço de poder, dado que, como propõe Foucault (2004), não há como dissociar saber de poder. Não seria possível, então, pensar em saber desinteressado. A literatura enquanto âmbito discursivo é composta por lutas referentes tanto à possibilidade de narrar quanto à possibilidade de narrar um tipo de verdade. “O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2004, p. 10).

Paralelamente a isso, nota-se haver dentre as dinâmicas discursivas um sistema de produção de verdade, que não só possui suporte institucional, notadamente dos livros, das universidades ou das bibliotecas, como age também de maneira coerciva sobre demais discursos. No entanto, o afastamento do paradigma possibilita que a ideia de verdade seja alterada. Exemplo disso são as narrativas produzidas fora dos centros hegemônicos, que propiciam, dentre outras coisas, a desestabilização de imagens tradicionalmente cristalizadas, ou seja, tidas como verdadeiras, dos sujeitos historicamente emudecidos.

Para tanto, entende-se imagem, aqui, como uma construção mútua de alteridade e identidade. Como afirma Pageaux (2011), trata-se “[de] um conjunto de ideias recolhidas no âmbito de um processo de literatização, mas também de socialização. [...] [Diz respeito à uma] língua segunda para dizer o Outro e, conseqüentemente, para dizer também um pouco de si, de sua cultura” (p. 110-111). Isso, pois, ao construir uma imagem do Outro, acaba-se por expor a si mesmo.

¹ Graduada em Letras – licenciatura dupla português\ francês (UFMG). Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UFMG). Contato: nathaliaizabela7@yahoo.com.br

Desse modo, ao servir-se do poder plástico da linguagem para criar imagens distintas daquelas recorrentes, a produção criativa, como a literatura, pode ser lida como um dos artifícios importantes para a desestabilização de imagens tradicionais. Além disso, ao entender que o imaginário social é uma construção composta por discursos legitimadores, faz-se necessário remarcar que dentro dessa dinâmica existem imagens em disputa. Obras que produzem representações concorrentes às representações estabilizadas são de grande valia, portanto, para o questionamento das instituições e dos exercícios de poder.

É neste viés que encontra-se a produção de Maryse Condé, escritora guadalupense contemporânea, nascida em 1937, conhecida como uma das principais vozes da literatura do Caribe francófono. Em seus textos, destacam-se as vozes de mulheres negras diaspóricas, marcadas por violências múltiplas, acarretadas pelos processos de colonização. No livro *Eu, Tituba, Feiticeira... Negra de Salém* (1997), publicado pela primeira vez em 1986, Maryse promove a reescrita da peça *As Bruxas de Salém* (1961), de Arthur Miller, sob uma nova ótica: a perspectiva da mulher escravizada Tituba, personagem histórica quase completamente silenciada na obra do dramaturgo estadunidense e nos registros oficiais sobre o célebre episódio das “feiticeiras” de Salém, ocorrido no século XVII, nos Estados Unidos.

Na peça de Miller, Tituba possui pouquíssimas falas, aparecendo no livro apenas uma vez, no final do primeiro ato, sendo retratada de forma extremamente pejorativa. Durante as poucas cenas nas quais se manifesta, ela é coagida a se autodeclarar feiticeira em troca de sua vida. Tituba, então, cede às pressões, mas, evidentemente, é perseguida e condenada sob acusação de feitiçaria. Porém, pouco se sabe sobre o percurso da personagem, já que, após a confissão no primeiro ato, ela simplesmente desaparece da peça.

A recriação do cenário histórico-social da caça às bruxas, de Miller, pouco se distancia da forma como Tituba é representada na história oficial norte-americana. Mesmo tratando-se de uma personagem histórica e tendo sido umas das três primeiras vítimas das perseguições religiosas, os registros sobre sua vida são escassos. A trajetória anterior às perseguições é quase inteiramente rasurada dos documentos. Logo, a invisibilidade histórica é reproduzida na peça de teatro.

Maryse Condé, por sua vez, ao construir sua Tituba, opera deslocamento tanto de lugar de fala quanto de imagem da personagem. A reescrita da peça de Miller em forma de romance coloca a mulher escravizada como narradora-protagonista. Dessa maneira,

Tituba conta sua narrativa pessoal, desde Barbados, sua terra de origem. O corpo visivelmente marcado por gênero e raça narra o trauma do trânsito, do sofrimento e da exploração colonial, porém, mesmo diante de tantas opressões, resiste e reivindica o direito e o poder de sua narrativa própria, na qual, sem intermediações de outrem, é a voz que conta uma vida antes subjugada e silenciada.

Percebe-se, de imediato, o potencial transgressor do romance de Condé, visto que sua produção literária retira Tituba da margem e a coloca no centro da narração, em uma tentativa de preencher lacunas tanto históricas como literárias. Paralelamente a isso, o deslocamento realizado por Maryse proporciona também a desestabilização da imagem construída de Tituba, seja pela história oficial seja pelo texto de Miller. Se, anteriormente, a imagem de Tituba estava construída sobre um discurso que solapava suas humanidade, voz e relevância histórica, a representação de Condé apresenta uma personagem complexa, que demonstra afetos e questionamentos, sendo, enfim, retratada como sujeito e não como coisa.

A reescrita tem papel fundamental nessa mudança de perspectiva, na medida em que é por meio dela que a criação de uma representação alternativa ocorre. Os discursos constroem objetos, mas também promovem a recategorização de imagens estabilizadas. O processo criativo de Condé não só desestabiliza a representação tradicional da personagem histórica como também a ressignifica, fornecendo uma elaboração discursiva concorrente. Assim, como bem afirmam Lorenza Mondada e Danièle Dubois,

quando um contexto discursivo é reenquadrado [...], as categorias podem ser reavaliadas e transformadas, juntando diferentes domínios. [...] A variação e a concorrência categorial emergem notadamente quando uma cena é vista de diferentes perspectivas, que implicam diferentes categorizações da situação, dos atores, dos fatos. A “mesma” cena pode, mais geralmente, ser tematizada diferentemente e pode evoluir - no tempo discursivo e narrativo - focalizando diferentes partes ou aspectos. Este domínio pode ser abordado considerando os recursos linguísticos que servem para tematizar uma entidade, para sublinhar a saliência de um aspecto específico ou de uma propriedade de um objeto, [ou] para atrair a atenção do leitor para uma entidade particular (2003, p. 25).

As categorias do discurso demonstram-se, então, flexíveis, evidenciando que a estabilidade aparente das produções pode ser perturbada por meio de uma mudança de ótica ou de contexto.

Dentre os artifícios textuais usados por Maryse Condé no romance, destaca-se a

presença da reprodução literal da deposição de Tituba² à corte estadunidense, em 29 de fevereiro de 1691. O capítulo três da segunda parte do livro é inteiramente dedicado ao depoimento. Tem-se a suspensão da narração e inicia-se a reprodução do inquérito.

Em nota de rodapé o leitor é informado que o capítulo é composto por parte dos arquivos originais do processo de caça às bruxas. Esses documentos podem, de fato, ser encontrados em um Tribunal na cidade de Salem, nos Estados Unidos, porém, os arquivos do condado de Essex disponibilizam versão online de grande parte deles. No site de tal instituição, com certa persistência, consegue-se encontrar a versão digitalizada do depoimento de Tituba. Além disso, Elaine Breslaw, no livro *Tituba, bruxa relutante de Salem*, de 1996, proporciona a reprodução oficial do mesmo arquivo, comprovando, assim, a veracidade do texto. Percebe-se que a deposição da personagem histórica tem função primordial no romance discutido aqui, dado que ela funciona como forma de legitimação do que narra a Tituba de Condé.

O documento, enquanto arquivo histórico em meio ao texto literário, produz certo efeito de real, um indício não-ficcional de validação da narrativa. Existe, então, um esforço para o apagamento das marcas de subjetividade do discurso a fim de convencer o leitor sobre a autenticidade daquele relato no qual a deposição está inserida. O romance recupera o texto recalcado pela historiografia oficial fazendo-o atuar como testemunha do fato histórico. Para tanto, como foi dito, muda-se o registro discursivo do livro, passa-se da narração ao interrogatório.

O discurso histórico almeja objetividade, de modo que nele não possam ser identificados rastros de enunciação do sujeito. Segundo Barthes,

nesse caso, o enunciador anula a sua pessoa passional, mas a substitui por outra pessoa, a pessoa “objetiva”: o sujeito subsiste em sua plenitude, mas como sujeito objetivo. [...] Em nível de discurso, a objetividade - ou carência dos signos enunciantes - aparece assim como uma forma particular de imaginário, o produto do que se poderia chamar de ilusão referencial, visto que o historiador pretende deixar o referente falar por si só (2004, p. 169).

A história oficial é, ela mesma, formada por representações estabilizadas. O processo de desestabilização e reestabilização de uma imagem implica, então, na proposição de uma ideia de verdade diferente daquela anterior, que validava a imagem antes estabilizada. Por sua vez, no livro analisado, aqui, o efeito de real provocado pelo

² A transcrição do fac-símile encontra-se nos anexos deste texto.

aparato histórico auxilia na elaboração de uma verdade diferente da verdade histórica, pois ele autentica a verdade da personagem de Condé.

A elaboração de outra representação discursiva de Tituba coloca em concorrência não só as imagens, como também as verdades que as legitimam. Essa dinâmica evidencia, pois, que a instabilidade categórica é inerente ao discurso, “o que é habitualmente considerado como um ponto estável de referência para as categorias pode ser ‘deategorizado’, tornado instável, evoluir sob o efeito de uma mudança de contexto ou de ponto de vista” (DUBOIS; MONDADA, 2003, p. 27).

Se a decategorização de discursos, que até então se mostravam estáveis, acontece através da mudança de perspectiva, a reescrita da historiografia oficial, como o faz Condé, toca, justamente, nesse ponto. A mulher escravizada vai da margem ao centro da narrativa para contar sua versão da história, deixando o local do Outro para ser o Eu. A voz forte de Tituba não deixa de trazer à tona feridas históricas. Sem meias palavras e com dicção indignada, ela diz,

Sentia que, nesses processos de feiticeiras de Salem que provocaram tantos comentários, que excitaram a curiosidade e a piedade das gerações futuras, vistos por todos como o testemunho mais autêntico de uma época crédula e bárbara, meu nome figuraria apenas como o de coadjuvante sem interesse. [...] Não se preocupariam com a minha idade, nem com a minha personalidade. Ignorariam-me. [...] Condenada para sempre, Tituba! Nenhuma, nenhuma biografia atenciosa e inspirada recriando a minha vida e seus tormentos! E essa futura injustiça me revoltava! Mais cruel que a morte! (CONDÉ, 1986, p. 146-147).

Contudo, ao narrar a consciência de sua invisibilidade, a personagem rompe, de certa forma, com sua condição de inaudível. O trecho citado ilustra como o romance provoca uma série de deslocamentos discursivos, já que, se no contexto colonial, o sujeito subalterno tanto não tem história quanto não tem voz (SPIVAK, 2014), no âmbito da narrativa, cabe a ele contar suas experiências.

A emergência de vozes historicamente emudecidas, por meio da ficção, demonstra, por fim, como a mudança do lugar de fala e a desestabilização das representações são essenciais para que determinadas questões sejam repensadas e discutidas. O texto de Maryse Condé extrapola a imagem da Tituba de Miller e dos registros oficiais e, ao fazê-lo, evidencia que a literatura pode ser utilizada como instrumento de poder para reinserção e preservação da memória da personagem histórica. Como bem disse a escritora Chimamanda Ngozi Adichie (*apud* LEE, 2015), “escolher escrever é rejeitar o silêncio”.

Lidos por esse viés, os textos literários transformam-se, assim, em espaços que possibilitam a criação de imagens alternativas às narrativas convencionais. Isso, pois, a literatura pode ser um meio de reivindicar equívocos históricos, resgatando relatos de experiências e de sujeitos cerceados.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Cartografias Contemporâneas: espaço, corpo, escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015. 218 p.

BARTHES, Roland. O discurso da história. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.163-180.

_____. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.181-190.

CONDÉ, Maryse. *Eu, Tituba, feiticeira... Negra de Salem*. Trad. Angela Malim. Rio de Janeiro: 1997.

DUBOIS, Danièle; MONDADA, Lorenza. Construção dos objetos de discurso e categorização: Uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães et al. (Orgs.). *Clássicos da Linguística: Referenciação*. São Paulo: Editora Contexto, 2003.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso: aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 15ª.ed. São Paulo: Loyola, 2007. 79 p.

_____. Des espaces autres. In: *Dits et écrits (1954-1988)*. Paris: Gallimard, 2001.

FRANTZ, Fanon. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FRIEDMAN, Susan Stanfod. *Mappings: Feminism and the cultural geographies of encounter*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik; Adelaine La Guardia Resende et al. (trad.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LEE, Nicole. Chimamanda Ngozi Adichie: 'Fear of causing offence becomes a fetish'. *The Guardian*. Londres, 11 mai 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2015/may/11/chimamanda-ngozi-adichie-fear-causing-offence-a-fetish>. Acessado em: 29 jul 2017.

MILLER, Arthur. *As Bruxas de Salém*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. 112 p.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. Trad. de Katia A. F. de Camargo. In: _____. *Musas na encruzilhada*:

ensaios de literatura comparada. Frederico Westphalen(RS)/São Paulo/Santa Maria(RS): EdURI/Hucitec/ EdUFMS, 2011. p. 109-127.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

WOODWARD, William E. (Org). *Records of Salem Witchcraft*. Roxbury, 1864. v. 1, p. 11-48.

Anexos

Deposição de Tituba a Joseph Herrick, registrada por Ezekiel Cheever. In: WOODWARD, William E. (Org). *Records of Salem Witchcraft*. Roxbury, 1864. v. 1, p. 11-48.

(H) Tituba what evil spirit have you familiarity with?

(T) None.

(H) Why do you hurt these children?

(T) I do not hurt them.

(H) Who is it then?

(T) The devil for ought I know.

(H) Did you never see the devil?

(T) The devil came to me and bid me serve him.

(H) Who have you seen?

(T) Four women sometimes hurt the children.

(H) Who were they?

(T) Goode Osburn and Sarah Good and I do not know who the others were. Sarah Good and Osburne would have me hurt the children but I would not. She further saith there was a tall man of Boston that she did see.

(H) When did you see them?

(T) Last night at Boston.

(H) what did they say to you?

(T) They said hurt the children

(H) And did you hurt them?

(T) No there is 4 women and one man they hurt the children and they lay upon me and they tell me if I will not hurt the children they will hurt me.

(H) But did you not hurt them?

(T) Yes but I will hurt them no more.

(H) Are you not sorry you did hurt them?

(T) Yes.

(H) And why then did you hurt them?

(T) They say hurt children or wee will doe worse to you.

(H) What have you seen?

(T) A man came to me and say serve me.

(H) What service?

(T) Hurt the children and last night there was an appearance that said kill the children and if I would not go on hurting the children they would do worse to me.

(H) What is this appearance you see?

(T) Sometimes it is like a hog and sometimes like a great dog, this appearance she saith she did see 4 times.

(H) What did it say to you?

(T) ...The black dog said serve me but I said I am afraid he said if I did not he would doe worse to me.

(H) What did you say to it?

(T) I will serve you no longer. then he said he would hurt me and then he looked like a man and threatens to hurt me, she said that this man had a yellow bird that kept with him and he told me he had more pretty things that he would give me if I would serve him.

(H) What were these pretty things?

(T) He did not show me them.

(H) What also have you seen?

(T) Two rats, a red rat and a black rat.

(H) What did they say to you?

(T) They said serve me.

(H) When did you see them?

(T) Last night and they said serve me, but I said I would not

(H) What service?

(T) She said hurt the children.

(H) Did you not pinch Elizabeth Hubbard this morning

(T) The man brought her to me and made me pinch her

(H) Why did you goe to Thomas Putnams last night and hurt his child.

(T) They pull and hall me and make me goe

(H) And what would have you doe.

(T) Kill her with a knife.

[...]

(H) Did you not see Sarah Good upon Elizabeth Hubbard, last Saturday?

(T) I did see her set a wolfe upon her to afflict her, the persons with this maid did say that she did complain of a wolfe.

(T) She further saith that shee saw a cat with good at another time.

(H) What cloathes doth the man go in?

(T) He goes in black clothes a tall man with white hair I thinke.

(H) How doth the woman go?

(T) In a white hood and a black hood with a top knot.

(H) Doe you see who it is that torments these children now.

(T) Yes it is Goode Good, shee hurts them in her own shape

(H) And who is it that hurts them now.

(T) I am blind now. I cannot see.

**RESÍDUOS BARROCOS E MODERNISTAS EM PAISAGEM MORAL,
DE FRANCISCO ALVIM E MARCEL GAUTHEROT**

Pedro Gomes Dias Brito (UFMG)¹

Resumo: Este trabalho examina a presença estruturante das poéticas barroca e modernista no livro *Paisagem moral*, composto pelo poema “Degraus da arte de meu país”, de Francisco Alvim, e por fotografias de Congonhas do Campo, de Marcel Gautherot. Nesse exame, assume centralidade a análise da construção e posterior desconstrução da *imagem* de Aleijadinho, partindo de sua monumentalização enquanto “herói nacional” pelo modernismo à sua posterior desestabilização no campo historiográfico, com o trabalho de Grammont (2008), e artístico, com *Paisagem moral*.


Palavras-chave: modernismo; barroco; imagem; fotografia; poesia contemporânea

O Instituto Moreira Salles – reconhecido na paisagem cultural brasixleira por seu protagonismo no mercado editorial de arte e por seu amplo acervo fotográfico, que conta com cerca de 800 mil imagens – publicou, no biênio 2009-2010, quatro obras que trabalham na interseção da fotografia com a literatura, entre as quais se encontra *Paisagem moral*. Esse livro exhibe e opera, em imagens verbais e visuais, lembranças de Minas, sendo composto por fotografias de Marcel Gautherot de Congonhas do Campo – sua gente e seu patrimônio artístico-cultural – e por um poema de Francisco Alvim, “Degraus da arte de meu país”, que se elabora no encontro com a obra de Gautherot e revela, sobretudo, reminiscências de um eu poético cuja matéria é a “vida menor” drummondiana, vida *captada em sua forma irredutível* pelas lentes do fotógrafo e pela escrita do poeta.

Desde já, o título do poema de Alvim instaura um diálogo com Oswald de Andrade, por ser o fragmento de um verso de “Ocaso”, de *Pau-Brasil*, publicado em 1925, isto é, um ano após a caravana modernista, considerada pelo próprio Oswald como a “viagem de descoberta do Brasil”. “Ocaso” forja a imagem de uma cultura híbrida – do encontro entre arquitetura colonial e paisagem tropical–, e o Aleijadinho é aí apresentado como o grande mestre da cultura brasileira, alcançando um patamar, aparentemente, intransponível:

No anfiteatro de montanhas
Os profetas do Aleijadinho
Monumentalizam a paisagem
As cúpulas brancas dos Passos

¹ Mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG. Contato: pedrogomesdb@gmail.com.




E os cocares revirados das palmeiras
São degraus da arte de meu país
Onde ninguém mais subiu

Bíblia de pedra sabão
Banhada no ouro das minas. (ANDRADE, 1974, p. 140-141).

Ainda nesse contexto, Mário de Andrade publica em 1928 “O Aleijadinho”, uma das primeiras sistematizações críticas sobre a obra do artífice. Nesse ensaio fundamental, o escritor põe em relevo dois atributos de Aleijadinho, tomados positivamente dentro de uma cosmovisão própria do modernismo heroico da década de 1920: o fato de ele ser i) um “gênio americano”, artista já “aclimatado”, o que se veria pela “originalidade de suas soluções” e ii) um “mestiço”, síntese de uma “brasilidade” modernista. Já no fim do ensaio, Mário afirma que, por esses motivos, o Aleijadinho deve ser tomado como “símbolo social de enorme importância brasileira, americana e universal”, já que o Brasil ofereceu nele “o seu maior engenho artístico” (ANDRADE, 1984, p. 36-41).

Tal impressão incide no discurso crítico e teórico escrito sobre o barroco ao longo dos anos 1960 e 1970, tendo como figura-chave desse período Affonso Ávila, poeta e ensaísta mineiro, autor do clássico *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, cuja introdução define que o estudo dos setecentos brasileiros – em sua complexidade social, histórica e artística – é de extrema importância para se ter “o desenho de uma imagem mais nítida de nós mesmos, uma ideia mais correta da especificidade nacional” (ÁVILA, 1971, p. 10). Nesse estudo, o Aleijadinho reaparece como o exemplo maior de uma sensibilidade que já trabalharia com uma “fantasia nacional” (*idem*, p. 92). Francisco Iglésias, no basilar ensaio “Modernismo: Uma Reverificação da Inteligência Nacional”, reafirma a posição de Ávila, ao assumir que esse movimento, em seu importante trabalho de revisão do passado, mostra como “o barroco mineiro é realmente o primeiro momento de criatividade artística nacional” e “um dos instantes decisivos da criação no Brasil, talvez o mais rico, em área distante e em processo de decadência” (IGLÉSIAS, 1975, p. 16).


Salientamos que essa “redescoberta” não se dá exclusivamente no campo artístico, implicando, também, as esferas do poder institucional, como demonstra Fernando Correia Dias em “A Redescoberta do Barroco pelo Movimento Modernista”. O argumento do sociólogo revela tanto a presença influente de membros do grupo modernista mineiro na alta administração estadual durante a década de 1920 – e cita a relação entre Carlos



Drummond de Andrade e o ministro varguista Gustavo Capanema –, quanto a função das instituições estaduais na preservação e valorização do barroco – por exemplo, a comissão de preservação instituída no governo Melo Viana. Correia Dias pondera, por fim, como todo a conjuntura histórica, artística e social contribuiu para “criar a nova imagem do barroco” (DIAS, 1972, p. 15) e, assim, lançar as bases de um novo protocolo de leitura do passado colonial.

Sobre essa problemática da *imagem do barroco*, o livro *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional*, de Guiomar de Grammont, é incontornável. Sua argumentação é de cunho eminentemente imagológico – por mais que a autora não explicita esse lastro teórico –, já que em sua introdução ela afirma: “Esta não é a história de um personagem. É a história de uma imagem que se desdobra em outra e outra” (GRAMMONT, 2008, p. 33). Grammont, ao longo de sua discussão, desconstrói e desmonta o “herói nacional” em que se converte o artífice mineiro desde o século XIX, expondo os pressupostos teóricos, estéticos e ideológicos que o alçam a tal posição. A autora defende, como tese principal, que Aleijadinho é o amálgama de uma construção discursiva – em cisão com o ser empírico Antônio Francisco Lisboa. Isso porque, ao longo do processo histórico, tenta se estabilizar uma imagem desse “herói nacional”, baseada sobretudo em sua primeira biografia, escrita por Rodrigo Bretas em 1858. No entanto, como verifica a pesquisadora, isso encobre uma instabilidade fundamental, uma vez que a referência ao Aleijadinho foi sucessivamente reconstruída, respondendo “às diversas expectativas dos tempos em que sobre ela se escreveu” (*idem*, p. 120). Na esteira do que dizem Lorenza Mondada e Danièle Dubois sobre os processos de referenciação, trata-se, pois, de uma construção realizada “na intersubjetividade das negociações, das modificações, das ratificações de concepções individuais e públicas de mundo” (MONDADA; DUBOIS, p. 20). Isso é demonstrado, por exemplo, com a análise da relação entre o IHGB e Rodrigo Bretas, cuja biografia do artífice dialoga com o projeto de nação do Instituto e oferece a imagem de um típico artista trágico, genial e solitário – encobrindo sua questão racial e ressaltando sua filiação a um homem branco e estimado em Vila Rica.

Tal visão contrasta com a modernista – de um artista igualmente trágico, porém mestiço e “deformador” das tendências artísticas europeias. Este último Aleijadinho acaba por revelar muito a respeito do olhar e das expectativas do modernismo sobre a



história brasileira, buscando em seu passado colonial as sementes de uma cultura que, para ser “tipicamente nacional”, deve ser híbrida, aclimada.

Assim, cremos que a cristalização de Aleijadinho como mito e herói nacionais se alinha à perspectiva de José Murilo de Carvalho, para quem: “A criação de uma memória nacional, de mitos e heróis ajuda as nações a desenvolver uma unidade de sentimentos e de propósito, a organizar o passado, a tornar o presente inteligível e a encarar o futuro” (CARVALHO, 2003, p. 398). Na cosmovisão modernista, o passado barroco, individuado na figura do artífice mineiro, seria como um farol, ponto de referência na paisagem a guiar tanto os rumos presentes quanto futuros de um projeto de nação.

Essa longa digressão pela problemática do Aleijadinho se justifica pela centralidade dessa figura em *Paisagem moral*: tanto nas fotografias de Gautherot, cujo principal assunto são as obras do artífice em Congonhas do Campo – totalizando 28 das 44 imagens presentes na edição –, quanto no poema de Alvim, cujo título remete a “Ocaso”, de Oswald de Andrade, glorificação da figura do artífice.

Nas fotos do conjunto arquitetônico do Bom Jesus de Matosinhos do fotógrafo francês, a aparição dos profetas de Aleijadinho assume duas configurações principais: a primeira monumentalizada, devido ao posicionamento da tomada fotográfica – num ângulo inferior à estatuária, como que alçando-a aos céus (um pouco como no poema de Oswald); já a segunda nivela o humano e os profetas, com uma posição de câmera na mesma altura dos rostos de Amós, Jonas, Joel, Daniel, Abdias e Habacuc, dessacralizando-os ou, ao menos, filtrando-os por um olhar mais íntimo.

Em outras imagens, os profetas não estão isolados, mas envolvidos por uma multidão de fiéis, que afluem a Congonhas no período da Romaria do Jubileu do Bom Jesus de Matosinhos. Nessas fotos, são capturados, por exemplo, o momento em que os fiéis reproduzem (consciente ou inconscientemente) o gesto de Habacuc e o instante em que uma menina olha na mesma direção que o olhar pétreo de Ezequiel. Novamente, o que se vê não é tanto a exuberância da estatuária, mas a sua fusão num cenário de presença humana quase tão carnavalesca quanto os versos de “Romaria”, de Drummond:

Jesus no lenho expira magoado.
Faz tanto calor, há tanta algazarra.
Nos olhos do santo há sangue que escorre.
Ninguém não percebe, o dia é de festa. (ANDRADE, 1988, p. 34).

Cabe inquirir, ainda, sobre a aparição de Aleijadinho no poema de Francisco Alvim. A julgar pelo título, haveria uma imagem cristalizada, de linhagem modernista, do artífice? O poeta buscaria estratificar as manifestações artísticas, “em degraus da arte de meu país”? Adiantemos que, pela leitura do poema, o título insinua-se irônico, já que o poeta busca não reiterar ou retrair uma imagem monumental do barroco, e sim realizar uma “contradança” com o Aleijadinho glorificado no poema de Oswald. Isso não equivale a um desprezo ou a uma recusa do barroco, visto que ele é incorporado a “Degraus da arte de meu país” em imagens poéticas francamente *barrocas* e em expedientes técnicos próprios desse estilo – como veremos a seguir.

Antes desse exame mais detido, assinalemos que o poema de Alvim tem uma forte marca autobiográfica, graças à centralidade assumida pelas lembranças do primeiro encontro entre o eu poético e seu futuro cunhado, nomeadamente Joaquim Pedro de Andrade – e, de fato, Joaquim Pedro foi cunhado de Alvim –, durante um trabalho de restauração nos Passos da Paixão em Congonhas do Campo. Verificamos nesse poema uma instabilidade de *forma*, que passa da síntese e da condensação das primeiras estrofes à verborragia das últimas – como se o conteúdo, isto é, o progressivo aparecimento das lembranças, incidisse sobre a estrutura poética, na aquisição de uma linguagem discursiva cada vez mais direta, narrativa e memorialística.


O prosseguimento de nossa argumentação se desdobra em dois momentos. O primeiro deles, um exame mais detido da forma do texto e da presença do barroco em termos *estruturais*, pelo emprego de expedientes técnicos como o jogo de assonâncias e aliterações, e em termos da potência propriamente barroca de certas imagens. O segundo momento permitirá a exposição da imagem do Aleijadinho de Alvim.

Partamos do primeiro desses momentos e leiamos as duas primeiras estrofes de “Degraus da arte de meu país”:

Estas penhas eriçadas de ossos
ossos constelares, luminosos
(cristais negros do escuro polo)
a duras penas alcançadas
por dentro

(Negror, negrume) (ALVIM; GAUTHEROT, 2009, p. 7).

Notam-se nesses seis versos iniciais, principalmente, as assonâncias em [a, o, e, u], que transitam entre vogais abertas e fechadas, num movimento ascendente e



descendente em que as palavras oscilam barrocamente. Na composição, realça-se também a aliteração das fricativas [s, z], que percorre a primeira estrofe e cujo efeito de enlevo reforça o caráter sensorial de cunho barroco, sendo que a forma da letra [s] é em si mesma barroca, encurvada. Observemos que as “penhas” são apresentadas pelo dêitico *estas*: graças a todo jogo com o significante, nas alternâncias entre vogais altas e baixas, “estas penhas” podem ser entendidas em chave metapoética, equivalendo às próprias palavras, trabalhadas em sua exterioridade feita de “ossos”. A imagem é ainda barroca pelo jogo de claro-escuro – ossos que são *luminosos* e cristais que são *negros*, formados no *escuro polo* – e de verticalidade – ossos *constelares* alcançados por *dentro*.

Ressalte-se, ainda, a correspondência tecida entre poesia e fotografia: o momento inaugural do poema, sua lenta formação sob os olhos do leitor, recorda o processo de gênese da fotografia analógica, processo fotoquímico que se poderia dizer barroco: luz que atinge os cristais negros de haleto de prata e, nessa incidência, os reorganiza e forma sobre a película uma imagem. Claro sobre escuro. E o poema, materialmente, é escuro sobre claro, como indica a estrofe de único verso “(Negror, negrume)”. Ecoa-se, aqui, um trecho curvo e sintaticamente barroco de Mallarmé, em suas *Divagações*: “Notaste, não se escreve, luminosamente, sobre campo obscuro, o alfabeto dos astros, só, assim se indica, esboçado ou interrompido; o homem prossegue preto sobre branco” (MALLARMÉ, 2010, p. 170, tradução adaptada).

Após esse momento inaugural do poema, inicia-se uma jornada, na qual o espetáculo de luz e sombra é indicado ainda entre a quarta e a sexta estrofes, na imagem de um viajante que parte do Nordeste e de sua “cor perfumada e clara” e toma uma estrada pedregosa, “sob a campânula de um céu/fechado a cadeado”. A viagem, que pode ser tomada referencialmente como a passagem da planície costeira do Nordeste ao isolamento montanhoso das Minas, é também uma viagem espiritual e interna, pois a longa estrada pedregosa é “trazida em si”. Na jornada do poema, o indivíduo se encontra:

Longe do tato,
do corpo e sua carne
(que mais se espiritualiza
quanto mais feroz e
lúbrica) (ALVIM; GAUTHEROT, *op. cit.*, p. 7).

Temos nesses versos, precisamente, a experiência cristã de dilaceramento do ser entre a ascensão – “que mais se espiritualiza” – e a queda – “quanto mais feroz e lúbrica”

– e esse é precisamente um dos topos fundamentais do barroco, sintetizado na fórmula de Leo Spitzer: “O fato espiritual aparece sempre encarnado, e a carne apela sempre para o espiritual” (SPITZER *apud* AVILA, 1971, p. 111).

Encaminhando-nos para o segundo momento de nossa análise do poema, que corresponde ao arremate de nossa discussão, focalizaremos a imagem de Aleijadinho construída por Francisco Alvim.

Já em sua décima nona estrofe, lemos: “O olhar de Jonas, varado e vazado de luz de cada um deles. A carne escura/ dos fiéis, sua sombra rala, nas paredes (luminosas?) do rito, no qual tudo/ se dissolve num ritmo surdo. Em figurações mínimas e humildes” (ALVIM; GAUTHEROT, *op. cit.*, p. 9). Percebe-se, nesse trecho, uma “prevalência do visual” – o que se dá na reiteração do léxico da visão: *luz, olhar, sombra, escura, luminosas, figurações* – e a “fixação do ‘espetáculo que passa’”, ainda uma tópica de linhagem barroca.²


Além disso, podemos identificar no trecho acima o procedimento drummondiano de fazer “dos momentos efêmeros marcos de significação prolongada”, nas palavras de Lucas (1977, p. 241). A aparição efêmera dessas “figuras mínimas e humildes” no poema de Alvim ressoa a mesma fragilidade e simplicidade da “vida menor” cantada por Drummond em “O voo sobre a Igreja”:

Mas já não há fantasmas no dia claro,
tudo é tão simples,
tudo tão nu,
as cores e os cheiros do presente são tão fortes e tão urgentes
que nem se percebem cantigas e *rouges*, boduns e ouros do século XVIII. (ANDRADE, 1988, p. 115).

Há também em “Degraus da arte de meu país” um empenho de revisitar o cenário barroco de Congonhas para reforçar não o brilho da arte setecentista e das obras de Aleijadinho, e sim a pulsão humana dessa mesma paisagem, os homens e mulheres que circulam e preenchem o espaço do complexo do Bom Jesus de Matosinhos – assim como nas fotografias de Gautherot.

Esse aspecto é sublinhado por outra cena do poema, já na vigésima-quinta estrofe: o ato criador que congrega o eu poético, Joaquim Pedro de Andrade e a gente da cidade,

² Nossa argumentação, neste ponto, se baseia no ensaio de Affonso Ávila “O primado visual na cultura barroca mineira”. In: AVILA, 1967.



todos trabalhando em conjunto numa encenação da Paixão de Cristo. Esse trabalho imaginativo é feito nos intervalos e lacunas presentes entre os episódios expostos e narrados pelos Passos da Paixão – o que concede aos trabalhadores “a graça de uma contradança com as imagens do Aleijadinho” (ALVIM; GAUTHEROT, *op. cit.*, p. 9). Nessa contradança, as imagens do artífice são ressignificadas pelas pessoas comuns – Joaquim Pedro não era ainda cineasta, como assinala o eu poético –, num desnudamento de todo caráter mítico do “herói nacional”. Esse gesto implica tanto o “esquecimento” da *imagem* sacralizada do artífice, quanto a re-potencialização de suas obras, com a atribuição de novos valores e atributos à estatuária e à imagística de Aleijadinho, exteriores àqueles estabilizados pela tradição. Por isso mesmo, os versos de Francisco Alvim, bem como as fotografias de Marcel Gautherot, empreendem um contraponto irônico à referência oswaldiana do título “Degraus da arte de meu país”, pois a “arte de meu país” não é, em *Paisagem moral*, estratificada e organizada verticalmente, e sim colocada no espaço do comum, horizontal, integrando uma experiência *imaginativa* da esfera do afeto e do intercâmbio humano.

Referências bibliográficas:

ALVIM, Francisco; GAUTHEROT, Marcel. *Paisagem moral*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.


ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

ANDRADE, Mário de. O Aleijadinho. In: _____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984. p. 11-42.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

ÁVILA, Affonso. O primado do visual na cultura barroca mineira. In: _____. *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. v. 1. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967. p. 85-116.

_____. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.



CARVALHO, José Murilo de. Nação imaginária: memória, mitos e heróis. In: ALVES, Adauto. (Org.) *A crise do Estado-nação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DIAS, Fernando Correia. A Redescoberta do Barroco pelo Movimento Modernista. *Barroco*. n. 4, Belo Horizonte, 1972. p. 7-16.

GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reverificação da inteligência nacional. In: ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 13-26.

LUCAS, Fábio. Drummond, dentro e fora do Tempo. In: BRAYNER, Sônia. (Org.) *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro; Brasília: Civilização Brasileira; Instituto Nacional do Livro, 1977. p. 239-245.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, M. M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLA, A. (Orgs.) *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 17-52.

A ORDEM DO DISCURSO NA ATENAS CLÁSSICA

Rafael Guimarães Tavares da Silva (UFMG)¹

Resumo: Partindo da concepção de que a linguagem modela a percepção humana do mundo, este texto pretende investigar de que forma a constituição de diferentes gêneros discursivos se deu num momento basilar para a formação epistemológica ocidental, qual seja, na Atenas do período clássico. Empregando um arcabouço teórico que vai da filosofia contemporânea (Foucault e Derrida) à linguística (Bakhtin, Coseriu, Mondada e Dubois), pretendemos dar a ver de que modo um estudo diacrônico dos diferentes gêneros discursivos instituídos entre os atenienses do período clássico pode indicar uma série de mecanismos de controle do discurso vigentes ainda hoje.

Palavras-chave: Epistemologia; Poética clássica; Historiografia antiga; Filosofia antiga; Linguística.


A ideia de que a linguagem seja um meio para a criação e a modelagem da realidade subjaz a algumas das mais antigas reflexões da Grécia Antiga – em Heráclito, por exemplo, ou, tal como veremos, nos diálogos de Platão – e continua a ser confirmada pelas mais avançadas pesquisas linguísticas contemporâneas.² Ainda que certas abordagens tradicionais tendam a compreender a língua como um sistema mais ou menos arbitrário de etiquetas empregadas para se referirem às coisas do mundo – coisas que teriam, portanto, uma existência fechada em si mesma e apartada da linguagem –, a consciência de seu poder *criador* e *criativo* está presente em todo o pensamento que tente compreender a diferença formada no seio da repetição – ou naquilo que pareceria uma mera reiteração da identidade –, tal como acontece nos fenômenos de mudança linguística, por exemplo.³

A palavra grega *poiēsis*, que pode ser traduzida por “criação” num sentido geral, embora tenha vindo a significar – num sentido estrito – a criação verbal por excelência, i.e., a poesia, demonstra que os gregos estavam cientes dessa dimensão criativa e criadora da linguagem. Isso é o que sugere uma famosa passagem do *Banquete* de Platão (205b-c). Essa mesma ideia tem respaldo em estudos contemporâneos de

¹ Graduado em Letras Clássicas (UFMG), Mestrando em Letras Clássicas (UFMG). Contato: gts.rafa@hotmail.com.

² Nesse sentido, duas importantes linguistas, Lorenza Mondada e Danièle Dubois, iniciam um texto recente sobre a “Construção dos objetos de discurso e categorização” defendendo a seguinte concepção: “os sujeitos constroem, através de práticas discursivas e cognitivas social e culturalmente situadas, versões públicas do mundo.” (MONDADA; DUBOIS, 2003, p. 17). O mesmo tipo de ideia está presente ainda nos textos de um linguista como Eugenio Coseriu, por exemplo, ou de um filósofo como Jacques Derrida.

³ Não é à toa que Ferdinand de Saussure – cujo modelo estruturalista de compreensão da linguagem exclui deliberadamente sua dimensão diacrônica – figure em grande parte da crítica que Derrida faz ao fenômeno que chama de “logocentrismo” na primeira parte de sua *Gramatologia* (1973 [1967], p. 1-120).



linguística, como se pode constatar na obra de Eugenio Coseriu: para ele, a função criativa e criadora da poesia é uma característica da própria linguagem, em suas manifestações mais livres.⁴


Sendo a poesia essa modalidade de emprego da linguagem na qual o poder de criação é o mais elevado, caberia a seguinte pergunta: por que outras modalidades de emprego da linguagem têm um poder de criação menor do que o da poesia?

Nesse ponto, os trabalhos da linguística contemporânea – aos quais já aludimos – são bastante claros e categóricos, sugerindo que essa restrição do poder de criação da linguagem se daria: 1) por meio de uma limitação dos conteúdos evocativos dos signos linguísticos concretos que compõem cada discurso nas diferentes modalidades do uso linguístico (COSERIU, 1982 [1977], p. 202); 2) por meio de uma estabilização dos procedimentos empregados por certos discursos no interior de determinados enquadramentos genéricos (ADAM; HEIDMANN, 2011 [2009], p. 18). Esses processos estão presentes – em graus mais ou menos elevados – em variados gêneros discursivos, mas são especialmente desenvolvidos naqueles que surgem com pretensões sérias e elevadas, como nos discursos científicos ou oficiais, por exemplo, em detrimento de outros mais mutáveis e flexíveis (BAKHTIN, 2017 [1978], p. 38-42; ADAM; HEIDMANN, 2011 [2009], p. 18).

Não há dúvidas de que – para fins de comunicação – a linguagem deva respeitar algumas regras básicas, organizando-se segundo os gêneros discursivos impostos por determinadas situações sociais, a ponto de aceitar uma série de limitações a seu próprio poder de criação. Mas aqui caberiam mais algumas questões: qual o interesse de limitar assim o potencial criador e criativo da linguagem? E até que ponto essas limitações podem ser levadas?

Para responder a essas duas questões, é necessário levar em consideração não apenas a linguagem em si mesma – isto é, a linguagem nas suas mais diversas

⁴ Em suas “Teses sobre o tema ‘linguagem e poesia’”, o autor afirma o seguinte: “6. [...] [A] linguagem poética revela-se, não um uso linguístico entre outros, mas linguagem simplesmente (sem adjetivos): realização de todas as possibilidades da linguagem como tal. 7. Em consequência, a linguagem poética não pode ser interpretada como redução da linguagem a uma suposta “função poética”, nem tampouco como linguagem posteriormente determinada (linguagem mais uma suposta função poética). Por um lado, a linguagem poética não representa uma redução da linguagem; por outro, não se acrescenta propriamente nenhuma função, uma vez que as diferentes possibilidades que em tal linguagem se atualizam já pertencem à linguagem como tal. 8. Chega-se, pois, à conclusão de que a linguagem poética representa a plena funcionalidade da linguagem e de que, portanto, a poesia (a “literatura” como arte) é o lugar do desenvolvimento, da plenitude funcional da linguagem.” (COSERIU, 1982 [1977], p. 146).



manifestações em gêneros discursivos mutáveis (ADAM; HEIDMANN, 2011 [2009], p. 24) -, mas também em relação à realidade social em que essa linguagem está inserida. Se as limitações impostas ao poder de criação da linguagem surgem como uma necessidade justamente para que tornem possível a comunicação numa dada sociedade (BAKHTIN, 2016 [1978], p. 23; COSERIU, 1982 [1977], p. 206), parece ser de fundamental importância que se leve em conta de que forma essa sociedade se coloca com relação a tais limitações – considerando quais seriam os seus interesses e as suas motivações para limitar assim as manifestações mais criativas da linguagem.


A intuição fundamental que Michel Foucault exprime em sua célebre aula inaugural no Collège de France, intitulada *A ordem do discurso* [*L'ordre du discours*], deve ser aqui evocada para que se compreenda o rumo de nossas considerações:

[S]uponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 1996 [1970], p. 8-9).

Ainda que autores fundamentais para nossas considerações, como Bakhtin (2016 [1978], p. 65-6) e Coseriu (1982 [1977], p. 148-9) estivessem atentos para esse aspecto de uma “ordem do discurso”, é Foucault quem sugere de forma mais veemente que toda sociedade teme a grande proliferação discursiva, devido aos perigos e ameaças que ela pode comportar (FOUCAULT, 1996 [1970], p. 50).⁵ É devido a isso que se desenvolve uma série de procedimentos de controle do discurso: sejam eles externos, sejam eles internos ou mesmo reguladores do acesso ao *que se diz* e ao *como se diz*.

Em seu estudo sobre a formação gradual de um conjunto de campos discursivos formadores da *epistémê* ocidental, o próprio Foucault sugere a importância do momento a que chamamos aqui de “Atenas clássica” (FOUCAULT, 1996 [1970], p. 14-5). Empregando uma noção que foi trabalhada por Marcel Detienne (1988 [1967]), em seu livro *Os mestres da verdade*, o estudioso sugere que esse período teria testemunhado uma passagem gradual da palavra mágico-religiosa – restrita no que diz respeito a *quem* pode empregá-la, sobre *o que* pode tratar e *quando* pode pronunciá-la – para uma

⁵ É curioso que Foucault (1996 [1970], p. 50) fale aqui de uma “logofobia”, enquanto Derrida tentava compreender a grande tendência da tradição epistemológica ocidental como um “logocentrismo”.




modalidade laicizada do discurso que se abre para um diálogo. A princípio, a palavra de saber restringia-se à memória cultural das grandes epopeias míticas heroicas, das genealogias dos deuses ou dos ditos sapienciais – material arquivado nas fórmulas, nos catálogos e nos versos da poesia hexamétrica do período arcaico (DETIENNE, 1988 [1967], p. 15-23) -, sendo restrita àqueles poucos privilegiados que tinham acesso à palavra mágico-religiosa inspirada pelas Musas e que podiam emití-la em ocasiões de *performance* especiais.⁶ Com aquilo que Detienne (1988 [1976], p. 45-55) trata como um processo gradual de laicização da palavra mágico-religiosa, o discurso transformou-se em diálogo, passando a definir-se como uma espécie de arena na qual diferentes visões de mundo teriam um campo para se enfrentar de maneira relativamente livre, ainda que segundo determinadas regras. Assim se dá o surgimento da retórica, da sofística, da historiografia, da filosofia, entre outros gêneros do discurso.

Dentre os procedimentos *internos* de controle dos discursos, Foucault menciona três: o comentário, o autor e a organização das disciplinas. Veremos como essa tipologia básica aplica-se de maneira espantosa ao desenvolvimento de uma ordem do discurso na Atenas clássica, ainda que devamos flexibilizar alguns dos conceitos delineados por Foucault.

Em primeiro lugar, o comentário. Foucault constata que determinadas narrativas maiores, em contraposição ao discurso cotidiano banal, acabam recebendo um *status* privilegiado de discurso originário – fundante de uma tradição – e passam a receber uma atenção específica de outros discursos que buscam explicitá-lo, desenvolvê-lo, revelá-lo. Tais seriam as funções de comentários sobre textos como a *Odisseia*, por exemplo (FOUCAULT, 1996 [1970], p. 24): 1) construir discursos novos a partir desse discurso fundamental, ou; 2) demonstrar algo que, pretensamente, já se encontrava nele. Em todo caso, trata-se de controlar o que pode ser dito, apelando para isso à autoridade reconhecida de um determinado discurso.

Não é um acaso, portanto, que a tradição de comentários aos textos homéricos conheça um florescimento impressionante a partir do séc. V. Para nos restringirmos aqui a apenas dois exemplos da historiografia, temos, por um lado, Heródoto, por outro, Tucídides, ambos com considerações pertinentes para a “cultura do comentário”, por meio das quais tentam circunscrever o discurso homérico: Heródoto (II, 116-7), depois

⁶ Para detalhes, cf., por exemplo, Havelock (1996 [1963]) e Detienne (1988 [1967]), p. 15-23.




de afirmar ter ouvido de sacerdotes egípcios um relato segundo o qual Helena não teria ido diretamente para Troia após ser raptada por Páris – mas teria antes passado pelo Egito -, faz uma análise cerrada das duas grandes epopeias homéricas para demonstrar que Homero estava familiarizado com essa versão dos fatos (ou seja, o historiador explicita algo que já se encontrava em Homero); Tucídides (I, 10), depois de afirmar a grandeza dos acontecimentos contemporâneos dele, faz uma análise crítica do Catálogo das Naus (*Ilíada*, II), estimando o número de guerreiros gregos que teria ido a Troia, e defende que a guerra de Troia era muito pequena se comparada à Guerra do Peloponeso (ou seja, o historiador solicita Homero para enaltecer a própria narrativa).

Na sequência da argumentação de Foucault, ele menciona outro “princípio de rarefação de um discurso” – “complementar ao primeiro” – e que é o autor. “O autor, não entendido, é claro, como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência.” (FOUCAULT, 1996 [1970], p. 26). Ainda que Foucault mencione explicitamente esse mecanismo de controle dos discursos para a constituição do saber na Idade Média – quando a autoridade de um discurso estava fundamentalmente ligada à figura de seu autor -, acreditamos que o mesmo possa ser compreendido também para o séc. V em Atenas. As obras dos dois historiadores que acabamos de citar podem ser retomadas aqui com proveito mais uma vez.

Heródoto começa sua obra com a seguinte passagem:

Esta é a exposição da investigação de Heródoto [de Halicarnasso], para que os acontecimentos passados não sejam extintos entre os homens com o tempo, e para que os feitos grandiosos e maravilhosos, uns realizados por helenos e outros por bárbaros, não fiquem sem glória e sejam expostos os motivos pelos quais guerrearam uns contra os outros. (HERÓDOTO, I, 1, trad. Maria Aparecida de Oliveira Silva, *alterada*).

Ainda que esse tipo de “assinatura” já existisse desde os célebres vv. 21-5 da *Teogonia*, de Hesíodo, a partir do momento em que obras colocadas por escrito reivindicam o nome de um determinado autor – a partir do qual elas se articulam, em torno de um determinado propósito e de perspectivas pessoais -, temos um mecanismo de controle do discurso que é diverso daquele vigente para a composição oral como era




o caso da tradição hesiódica. O que importa já não é mais a inspiração pelas Musas ou a ocasião de *performance* do canto, mas o fato de que um autor – no caso, Heródoto -, com propósitos muito específicos, figure como a autoridade que fundamenta a metodologia adotada por seu discurso. Não é à toa que – pouco depois de mencionar várias tradições míticas sobre as razões para os conflitos entre gregos e povos orientais – o historiador venha a afirmar o seguinte:

Eu, pelo menos, a respeito disso, não vou dizer que foi assim ou de outro modo, eu mesmo sei quem foi o primeiro a começar a cometer ações injustas contra os helenos. Após demonstrar isso, irei adiante na minha história, igualmente percorrendo as pequenas e grandes cidades dos homens. Pois as que antigamente foram grandes, a maioria delas, tornaram-se pequenas; e as que eram grandes na minha época antes eram pequenas. Ciente de que a prosperidade humana de modo algum permanece na mesma situação, trarei igualmente ambas à memória. (HERÓDOTO, I, 5, trad. Maria Aparecida de Oliveira Silva).

O interessante é que o discurso não mais se fundamenta na validade de uma tradição mítica, mas se afirma como o produto da visão de mundo de um autor que é responsável “por suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 1996 [1970], p. 28).

Que se leve em conta ainda o prólogo da obra de Tucídides:

Tucídides de Atenas escreveu a guerra dos peloponésios e atenienses, como a fizeram uns contra os outros. Começou a narração logo a partir da eclosão da guerra, tendo prognosticado que ela haveria de ganhar grandes proporções e que seria mais digna de menção do que as já travadas, porque verificava que, ao entrar em luta, uns e outros estavam no auge de todos os seus recursos e porque via o restante do povo helênico enfileirando-se de um e outro lado, uns imediatamente, outros pelo menos em projeto. Esta comoção foi a maior para os helenos e para uma parcela dos povos bárbaros e, pode-se mesmo dizer, atingiu a maior parte da humanidade. De fato, os acontecimentos anteriores e os mais antigos ainda, dado o recuo do tempo, era-me impossível estabelecê-los com clareza, mas, pelos indícios, a partir dos quais, num exame de longo alcance, cheguei a uma convicção, julgo que não foram importantes, nem quanto às guerras nem quanto ao mais. (TUCÍDIDES, I, 1, trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado).




As semelhanças entre os dois prólogos são notáveis e as estratégias empregadas por cada um desses historiadores para se definirem enquanto *autores* de um discurso que se *autoriza* pelo emprego de uma metodologia específica já foram apontadas e estudadas com proveito por inúmeros especialistas.⁷ A nosso ver, a questão ainda poderia ser desenvolvida a partir da perspectiva adotada por Jacques Rancière, em *Os nomes da história*, ou seja, buscando-se compreender de que modo Heródoto e Tucídides elaboram um conjunto de procedimentos poéticos por meios dos quais seus discursos se subtraem à poesia e, dando um *status* de conhecimento a si próprios, fundam um novo gênero do discurso.

Finalmente, para retomar o último dos procedimentos internos de controle dos discursos a ser mencionado por Foucault, temos a organização das disciplinas. Sobre isso, ele afirma o seguinte:

A organização das disciplinas se opõe tanto ao princípio do comentário como ao do autor. Ao do autor, visto que uma disciplina se define por um domínio de objetos, um conjunto de métodos, um corpus de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras e de definições, de técnicas e de instrumentos: tudo isto constitui uma espécie de sistema anônimo à disposição de quem quer ou pode servir-se dele, sem que seu sentido ou sua validade estejam ligados a quem sucedeu ser seu inventor. Mas o princípio da disciplina se opõe também ao do comentário: em uma disciplina, diferentemente do comentário, o que é suposto no ponto de partida, não é um sentido que precisa ser redescoberto, nem uma identidade que deve ser repetida; é aquilo que é requerido para a construção de novos enunciados. Para que haja disciplina é preciso, pois, que haja possibilidade de formular, e de formular indefinidamente, proposições novas. (FOUCAULT, 1996 [1970], p. 30).

Assim se dá o estabelecimento de condições para a formação de um campo disciplinar, ainda que para a antiguidade clássica tal conceito deva ser entendido de forma menos rígida do que para o contexto dos sécs. XVIII e XIX, por exemplo. Em todo caso, observa-se o desenvolvimento de um sistema anônimo e criador de novos discursos, responsável por definir radicalmente não apenas os limites entre o verdadeiro e o falso, mas também entre aquilo que *pode* pertencer a seu campo epistemológico e aquilo que está previamente excluído dele.

⁷ Para detalhes sobre a escrita da história, de Hecateu de Mileto a Tucídides, cf. MEISTER, 1990, p. 19-62.




O que dissemos acima sobre uma poética do saber histórico, tal como desenvolvida principalmente por Heródoto e Tucídides, seria da ordem dessa gradual instituição disciplinar e teria relação com o que foi sugerido por Foucault (a ponto de Aristóteles, na *Poética* 1451a35-1451b10, ser capaz de distinguir muito bem o discurso do historiador daquele do poeta ou do filósofo).⁸ Mas essa questão de um sistema anônimo fica ainda mais claro com Platão: produzindo obras nas quais ele jamais figura como autor, o filósofo desenvolve um método responsável pela produção de novas verdades para além da autoridade de quem quer que seja, o método dialético. Nesse sentido, a desapareção da figura de Sócrates dos diálogos considerados “de maturidade” seria uma indicação de que o método dialético seria impessoal e, ao mesmo tempo, capaz de formular indefinidamente novas proposições verdadeiras.

Acreditamos que Platão tinha plena consciência do poder criador e criativo da linguagem. A título de confirmação disso, poderíamos citar uma passagem lapidar do *Crátilo*, na qual o personagem de Sócrates afirma o seguinte a seus interlocutores: “A palavra é um tipo de instrumento que explica e divide a realidade [...] [*ónoma ára didaskalikón tí estin órganon kai diakritikòn tês ousías*].” (*Crat.* 388b13-c1). Operando do interior dessa compreensão profunda acerca do poder que o discurso pode ter sobre a realidade, Platão é um dos mais complexos manipuladores do discurso e criadores de imagens da tradição literária.

O filósofo empregou uma estratégia de desestabilização de imagens comuns em sua época – que se leve em conta a forma como ele arruína as pretensões epistemológicas do poeta, do sofista, do orador e do sacerdote, por exemplo -, para avançar uma gradual reestabilização de novas imagens – fortalecidas com uma reivindicação de *alétheia* [verdade], seja para campos de conhecimento (como a justiça, a legislação, a medicina e a ginástica) seja para os profissionais ligados a eles. Esse seu trabalho com as imagens jamais se desvincula de uma crítica que tem impacto sobre o desenvolvimento gradual dos gêneros discursivos de então. Nesse sentido, a sofística, a poesia, a história e a filosofia, por exemplo, vieram a ser definidas em larga medida pelo trabalho de Platão não apenas com esses discursos, mas com a construção de imagens daqueles que os empregavam.

⁸ Para um interessante tratamento dessa passagem, cf. BRANDÃO, 2005, p. 51-2.



Em suma, Platão revela-se de fato um dos mais profundos conhecedores e manipuladores do discurso – sendo responsável por desestabilizar inúmeras imagens de uma certa tradição e substituí-las por aquelas que faz passar como “as verdadeiras”. Daí ser possível afirmar – aplicando outra ideia desenvolvida a partir de Foucault – que Platão seria um dos primeiros e mais bem-sucedidos responsáveis por criar um “efeito de verdade” por meio de seus diálogos.⁹


Se Aristóteles pôde vir a se exprimir tal como fez – empregando a linguagem “mais universal” e “objetiva” dos tratados filosóficos – é porque seu mestre, Platão, havia feito uma verdadeira limpeza do terreno, buscando estabelecer da forma mais distinta possível os limites entre os discursos que se tornariam caros à sofística, à retórica, à poesia e à história, por exemplo, em contraposição àquilo que seria mais especificamente filosófico. Platão certamente tinha uma consciência da forma como se constituíam os gêneros do discurso – tendo chegado até a propor uma espécie de tipologia dos gêneros poéticos no livro III da *República* (376e-398b)¹⁰ -, mas jamais poderia ter se exprimido como Aristóteles, quando esse afirma:

A arte que emprega apenas os discursos em prosa, desprovidos de acompanhamento, [1447b] ou os versos – estes quer combinando as métricas entre si, quer utilizando um único gênero de métrica -, permanece, até o presente, anônima. De fato, não temos um nome comum para designar os mimos de Sófron [10] e de Xenarco, e os diálogos socráticos, quanto menos para designar a mimese elaborada por meio de trímetros, ou de versos elegíacos, ou de quais outros do mesmo gênero. (*Poética*, 1447a29-1447b12, trad. Paulo Pinheiro).

Essa arte que Aristóteles gostaria de poder nomear – mas que ainda permanecia anônima -, se lembrarmos que os poetas atenienses do final do séc. V já começavam a inventar enredos que não tinham mais relação de conteúdo com a tradição épica (*Poética*, 1451b19-26), poderia ser considerada aquilo que veio a ser chamado com o

⁹ Foucault dá a entender inúmeras vezes que compreende a importância de refletir sobre a ordem do discurso também nesse contexto em que os impactos do discurso de Platão se revelam particularmente fortes: “Situá-lo, primeiro, na época da sofística e de seu início com Sócrates ou ao menos com a filosofia platônica, para ver como o discurso eficaz, o discurso ritual, carregado de poderes e perigos, ordenou-se aos poucos em uma separação entre discurso verdadeiro e falso.” (FOUCAULT, 1996 [1970], p. 62).

¹⁰ Uma interessante abordagem das diferenças entre as tipologias dos gêneros poéticos de Platão e de Aristóteles foi proposta por Brandão (2005, p. 38-48). Para mais detalhes, com referências bibliográficas, cf. SILVA, 2015, p. 61-72.



nome de “literatura” (BRANDÃO, 2005, p. 49). Mas Aristóteles ainda teria que esperar alguns séculos até poder nomear assim esse gênero do discurso.

Em todo caso, esse voo panorâmico pela ordem do discurso na Atenas clássica pode dar a ver o papel determinante que o período teve no desenvolvimento de inúmeros gêneros discursivos influentes para a constituição do pensamento e da epistemologia, tal como entendidos hoje (sobretudo em suas vertentes ocidentais). É preciso compreender melhor esse momento – mas não apenas ele, na medida em que nenhum desses gêneros pode ser encarado de forma estanque –, se quisermos responder aquelas duas perguntas que propusemos no início deste texto e que – embora acreditemos ter iluminado um pouco – serão deixadas aqui em aberto, como provocação para pesquisas futuras: qual o interesse de limitar o potencial criador e criativo da linguagem? Até que ponto essas limitações podem ser levadas?

Referências bibliográficas

ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. *O texto literário: Por uma abordagem interdisciplinar*. Org. da trad. João Gomes da Silva Neto; coord. da trad. Maria das Graças Soares. São Paulo: Cortez, 2011 [Ed. orig. 2009].

ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. bilíngue. Trad., introd. e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Org., trad. e posfácio Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016 [Ed. orig. 1978].

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance: Narrativa e mimese no romance grego*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

COSERIU, Eugenio. Teses sobre o tema “linguagem e poesia”. In: _____. *O homem e sua linguagem: estudos de teoria e metodologia linguística*. Trad. Carlos A. da Fonseca e Mário Ferreira. Rio de Janeiro; São Paulo: Presença; EdUsp, 1982 [Ed. orig. 1977], p. 145-9.



DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973 [Ed. orig. 1967].

DETIENNE, Marcel. *Mestres da verdade na Grécia arcaica*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988 [Ed. orig. 1967].

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996 [Ed. orig. 1970].

HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. São Paulo: Papirus, 1996 [Ed. orig. 1963].

MEISTER, Klaus. *Die griechische Geschichtsschreibung: Von der Anfängen bis zum Ende des Hellenismus*. Stuttgart; Berlin; Köln: Kohlhammer, 1990.

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. Trad. Mônica M. Cavalcante. In: CAVALCANTE, M. M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLIA, A. (Orgs.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003, p. 17-52.

PLATÃO. *Crátilo, ou sobre a correção dos nomes*. Ed. bilíngue. Trad. e notas Celso Vieira. São Paulo: Paulus, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: Ensaio de poética do saber*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2014 [Ed. orig. 1992].

SILVA, Rafael. *Uma poética de Platão*. 2015. 126f. Monografia (Bacharelado em Grego Antigo) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2015.

JOGOS DE ALEGAÇÃO DE VERDADE NA LITERATURA MARGINAL DE FERRÉZ.

Rhegysmere Myrian Rondon Alves (UFMT)¹

Resumo: Com o enfoque teórico sobre autobiografia e escrita de si será objeto de análise nesta comunicação o processo de leitura e escrita nas narrativas compostas pelo escritor brasileiro Reginaldo Ferreira da Silva – Ferréz (1975 -), mais especificamente o que se tem na leitura do romance *Manual prático do ódio* (2003) e do conto *Pensamentos de um correria* (2007). Por meio das noções de autobiografia e espaço autobiográfico, pensaremos na existência de características que nas prosas do autor possibilitam a construção de um pacto de leitura autobiográfica. No ponto em que se insere este pacto através de uma escrita que se quer próxima à realidade narrada, importante será pensar o que se permite a partir desse jogo e desse distanciamento da vida do escritor.

Palavras-chave: Escrita autobiográfica; Narrativa contemporânea; Pacto de leitura

Introdução

O início de nossas indagações para uma leitura da narrativa composta por Ferréz² no livro *Manual prático do ódio* (2003) retomam um compromisso com questionamentos que parecem importantes para o entendimento e mesmo a caracterização de suas obras no campo de uma literatura marginal. Na década de 90 começa-se a ver crescer no Brasil vários grupos e artistas em torno da periferia.

Comunga-se da ideia de que, as narrativas na literatura marginal assim como ocorre com certas narrativas do cinema nacional³ nos últimos anos, vêm indicar o reconhecimento da importância das periferias como parte integrante da cultura e da identidade nacional. São exemplos dignos de nota alguns filmes com vocação narrativa semelhante a da literatura marginal que ganharam certa repercussão tanto em âmbito nacional quanto estrangeiro: *Cidade de Deus* (2002), *Cidade dos Homens* (2007),

¹ Graduada em Psicologia (UNIC), Mestra em Estudos de Linguagem (UFMT). Contato: rhegys_alves@hotmail.com. Artigo produzido com o apoio financeiro da CAPES.

² Pseudônimo (tal como os rappers brasileiros) que remete a dois líderes populares já que é um híbrido de “ferre”, em homenagem a Virgulino Ferreira da Silva (o Lampião), cujo sobrenome não deixa de estar contido, pois seu nome de registro é Reginaldo Ferreira da Silva, e o “z”, em referência à Zumbi dos Palmares, conforme explica o próprio autor em seu blog: http://ferrez.blogspot.com.br/2004_10_01_archive.html. Consulta feita também ao artigo de Lígia Gomes do Valle intitulado *A literatura marginal e a possibilidade de leitura autobiográfica: o espaço autobiográfico* (2013), onde a mesma trata da composição híbrida da denominação Ferréz.

³ A esse respeito o estudioso João Cézar de Castro Rocha vai discutir no que designa *a dialética da marginalidade* uma forma de compreender a cultura brasileira contemporânea e o que tem surgido no âmbito das produções literárias e fílmicas. Para o estudioso, a *dialética da marginalidade* “pretende superar a desigualdade social mediante o confronto, em lugar da conciliação; através da exposição da violência, em lugar de seu ocultamento [...] a ‘dialética da marginalidade’ impõe-se mediante a exploração e mesmo a exposição metódica da violência, a fim de explicitar o dilema da sociedade brasileira” (2007, p. 23).

Redentor (2004), *Tropa de elite* (2007). Com a temática da periferia urbana brasileira, as prosas de Ferréz e de tantos outros escritores contemporâneos voltam o olhar de sua recepção aos aspectos extraliterários e paratextuais presentes em torno dessas obras.

Rejane Pivetta de Oliveira em *De Coetze à Ferréz: lições de humanismo e realismo* (2009) considera que a violência e a marginalidade estarão na base dessa escrita contemporânea. E que o autor dessa escrita não será aquele que escreve sobre a periferia e sim aquele que escreve sob a condição periférica. O que teremos a partir disso, completa a autora, não seria o significativo aumento do grau de fidelidade com que a realidade é configurada na obra, “mas o tipo de envolvimento que o narrador manifesta com os fatos e personagens que compõem o universo das narrativas” (OLIVEIRA, 2009, p.06).

Para Pivetta, de maneira orgânica os escritores da periferia articulam o seu fazer literário com a própria experiência de viver no espaço periférico. A literatura já não forneceria por este curso apenas um *repertório de técnicas literárias*, pois é tornada agora como uma ferramenta para a organização da vida individual e coletiva, uma *estratégia de ação*, o que ultrapassa a concepção estabelecida de literatura como bem espiritual, fonte de *ilustração* e prazer desinteressado. Uma produção com repercussões para além do campo estético “pois a literatura é tomada também como um modo de habitar a periferia, o que certamente acrescenta novas perspectivas no campo das investigações literárias” (OLIVEIRA, 2011, p.35).

E se o cenário que ora se apresenta a esta *escrita marginal* põe em evidência construções que desejam também provocar *efeitos de real*, no sentido que Roland Barthes (2004) confere à expressão, com certa ênfase ao excesso de *realismo*, cabe para melhor entendimento, pensar em que tipo de *realismo* se trata nessa escrita, evocando daí também a caracterização de Schøllhammer sobre um novo tipo de realismo que não se pretende mimético nem propriamente representativo. Segundo o crítico, essa nova escrita pretende reinventar as formas históricas do realismo literário numa literatura que

lida com os problemas do país e que expõe as questões mais vulneráveis do crime, da violência, da corrupção e da miséria. Aqui, os efeitos de ‘presença’ se aliam a um sentido específico de experiência, uma eficiência estética buscada numa linguagem e num estilo mais enfáticos e nos efeitos contundentes de diversas técnicas não representativas de apropriação dessa realidade. O uso das formas breves, a adaptação de uma linguagem curta e fragmentária e o namoro com a crônica são algumas expressões da urgência de falar sobre e com o ‘real’ (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 14-15).

Considerando as proposições de Schøllhammer sobre a reinvenção das formas do realismo literário, devemos pensar nesse novo realismo *impresso* pela literatura marginal. No cenário atual de escrita marginal, a periferia não é mais apenas *retrato* e objeto de escrita, e o que passa a ser foco de análise é o próprio excluído que se faz sujeito do processo simbólico⁴. E, sendo a literatura marginal e a escrita de Ferréz, ambos partícipes de produções ficcionais, importa compreender que a ficção assim proposta, conterà elementos do real, mas, não se esgotará em sua descrição.

1- A trajetória literária de Ferréz e a construção de um pacto de leitura nas suas obras

Ferréz é escritor, morador de Capão Redondo, zona sul de São Paulo. O autor se autodenomina pertencente à literatura marginal, entendendo-se esta literatura uma vertente artística em ascensão nas duas últimas décadas, cuja característica predominante é a ficcionalização do ambiente das periferias urbanas.

O escritor inicia sua trajetória com o meio artístico em 1997 quando lança o livro de poemas influenciados pela poesia concreta *Fortaleza da desilusão*. Funda dois anos depois o grupo *1DaSul* (marca de roupas produzidas no bairro onde vive), interessado em promover eventos e ações culturais na região do Capão Redondo. Funda também a ONG *Interferência* que atua no Capão Redondo. Estreia na prosa de ficção em 2000 com o romance *Capão pecado*, em referência ao bairro paulistano, que tem no dia a dia da periferia seu tema principal. Em 2003, lança seu segundo romance, *Manual prático do ódio*, em que aperfeiçoa suas habilidades narrativas. Cria, organiza e edita a revista *Literatura marginal*, que dá origem à antologia *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, lançada em 2005. Nesse ano publica os livros infantis *Amanhecer esmeralda* e *O pote mágico*. Logo depois lança o livro de contos *Ninguém é inocente em São Paulo*, com seis contos transformados em curtas-metragens e uma animação. De 2001 a 2010, atua como cronista na revista *Caros Amigos* e publica, em 2009, *Cronista de um tempo ruim*. No mesmo ano lança o documentário *Literatura e resistência*, que conta os últimos 11 anos de sua história.

É possível verificar que em sua trajetória literária Ferréz,

⁴ A ideia sobre o que se entendia de escrita e autor marginal nos anos 70 e na atualidade é discutida por Ana Cristina Coutinho Viegas em *Literatura e mimeses contemporâneas* (2006), trazendo o que se tem de referência na literatura sobre o uso da expressão marginal.

construiu uma identidade a partir da palavra escrita, inserindo-se no circuito cultural e editorial, seja pelas publicações ou pela participação em eventos culturais, literários, debatendo sobre literatura e outros temas, tanto no Brasil quanto no exterior (BRANDILEONE e OLIVEIRA, 2014, p.27).

A construção desta *identidade* do autor, discutida por pesquisadores como Brandileone e Oliveira, permite-nos verificar o que se tem produzido e desenhado como literatura marginal e o que muitos de seus idealizadores e ativos disseminadores – os *escritores marginais* – entendem como a marcha de resistência e subversão contra as mudanças advindas com o capitalismo e a globalização inscrevendo, no espaço da escrita seu engajamento literário. A busca do entendimento acerca do engajamento do escritor nessa perspectiva leva à constituição do espaço autobiográfico. Principalmente no que diz respeito à construção dessa escrita que parece jogar com a percepção do que seja

o intra e o extraliterário para construir representações simbólicas que fornecem aos textos uma marca singular consubstanciada no local de enunciação (VALLE, 2013, p.02).

A partir dessas discussões pode-se pensar de que forma a produção literária brasileira tem adquirido novas características com temáticas do marginal e do periférico.

2- O pacto autobiográfico em Ferréz

É com a noção de autobiográfico que perscrutamos pela leitura do romance *Manual prático do ódio* (2003) e do conto *Pensamentos de um correria* (2007), como sustentadores de uma certa imagem do autor (o referido romance, o segundo de sua carreira, a partir deste momento em todo texto será identificado com as siglas MPO).

São de importância para este intento não só o estudo dos elementos presentes nas escolhas narrativas, mas também dos elementos extraliterários de referencialidade, na performance do autor em entrevistas e depoimentos, nas informações presentes na capa e contracapa do romance e naquilo que as várias produções do autor têm apresentado em torno de um projeto mais amplo de *literatura marginal*.

A começar pelas informações que temos lendo a orelha e a contracapa do livro MPO (utilizaremos aqui a obra editada pela Editora Planeta em 2014), a princípio pode-se supor que a obra trata de experiências reais vividas pelo autor, apesar de não se ter a afirmação precisa dessa identidade. Como se pode ver pelos excertos que se seguem:

[...] Um romance assumidamente inspirado em vidas reais, histórias de ódio e de suas consequências. No mesmo ritmo veloz e alucinante da cidade grande, *Manual prático do ódio* é um livro original que nos faz sentir na pele a realidade dos becos e vielas da periferia de São Paulo. (MPO, 2014, s\p)

[...] Escrito por quem conhece de perto os personagens e o ambiente em que eles circulam, o romance deixa claro que o autor fala do ponto de vista do sujeito pobre, formado pela cultura de massas e, embora não compactue com o rancor social manifestado por seus personagens, tenta ao menos compreendê-lo (MPO, 2014, s\p).

Parece-nos, ao ler o livro, que como leitores somos levados a ter uma ideia da pessoa do autor, neste sentido, corroborando com as observações presentes no artigo *Variações do espaço autobiográfico: o caso de Yukio Mishima* (2009) acerca do pacto fantasmático tal como formulado por Lejeune:

Se o leitor é convidado a ler um romance como um fantasma revelador do indivíduo, Lejeune chamará a isso de um pacto fantasmático. O pacto fantasmático funda-se em uma série de semelhanças que levam o leitor a supor uma identidade que não é afirmada explicitamente. Antes, pelo contrário, o romance – como texto ficcional – se auto-indica na sua ficcionalidade, estabelecendo assim um pacto romanesco, por oposição ao pacto referencial (LEE, 2009, p.153).

O estudo da autobiografia proposto por Lejeune não nos serve para definir o romance ora estudado como autobiográfico mas, antes, para demonstrar a existência de um espaço autobiográfico na obra. Para Lejeune entre a autobiografia (cujo compromisso tece-se referencial) e o romance autobiográfico, o essencial não seria o teor de verossimilhança entre um e outro, mas, antes, a relação que existe entre eles. Deste modo,

o que se torna revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de texto e que não é redutível a nenhuma das duas. O efeito de relevo obtido por esse procedimento é a criação pelo leitor de um espaço autobiográfico⁵ (LEJEUNE, 1975, p.42, tradução nossa).

⁵ [LEJEUNE](#). *Le pacte autobiographique* (1975, p. 42). “[...] Ce qui devient revelateur, c'est l'espace dans lequel s'inscrivent les deux categories de textes, et qui n'est reductible a aucune des deux. Cet effet de relief obtenu par ce procede, c'est la creation, pour le lecteur, d'un « espace autobiographique”.

É de importância que nos perguntemos como o espaço autobiográfico se vislumbra através de jogos de alegação de realidade contidos em certas obras romanescas, independentemente da existência de uma autobiografia strictu senso, tal como defendida por Lejeune.

Valle em *A literatura marginal e a possibilidade de leitura autobiográfica: o espaço autobiográfico* (2013) coloca que o tom testemunhal e de denúncia das narrativas nessa literatura designada marginal tenciona-nos para uma leitura determinada a encontrar verdades relacionadas com o que se espera de uma obra conseqüentemente dando margem para leituras autobiográficas. Parece-nos, a este respeito que, assim como pontua Valle, somos incitados na narrativa de MPO, a vislumbrar nas identidades de autor narrador e personagem, uma espécie de confluência para um mesmo sujeito, ou seja, o autor que se configura como narrador e como personagem, já que possui total conhecimento e autoridade sob o narrado por ser morador de periferia assim como seus personagens.

3- Jogos de alegação da realidade e a transgressão do ato ficcional em Ferréz

A respeito de sua escrita e de sua autodenominação como pertencente ao movimento literatura marginal, Ferréz em entrevista à Ingrid Hapke no *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, diz:

[...] já moro dentro do tema, sou o tema, respiro o tema, os amigos são o tema, [...] Nosso tema está ligado a muito sofrimento. Falar de nós, falar de luta na periferia está ligado a muito sofrimento. Não é fácil tocar nisso [...] Na verdade, morar aqui já é pesado demais. Você está vivendo aqui, o assunto te pega e regurgita em seu trabalho [...] Na literatura marginal, o texto é influenciado diretamente pelo lugar onde você mora. O Gaspar tem a linguagem da quebrada dele. O Brown a dele, o Crônica a dele, todos os caras. O Itaim está 100% ligado com a literatura do Buzo. Sacolinha está ligado com Suzano e eu com o Capão. Não tem como desconectar. A gente até tenta, mas é difícil (FERRÉZ, 2011, s/p).

A busca por esses jogos de alegação de realidade, nas obras de Ferréz, parece enveredar-nos naquilo que o autor defende como um projeto de literatura marginal e, embora nos seja perigoso categorizar sua escrita em torno de um *projeto autobiográfico*, através do que se *define e defende* literatura marginal, percorremos sua escrita num caminho que parece admitir certa transgressão aos limites da ficção, transgressão esta que

se inicia pelo seu intento e visão de literatura muitas vezes expressos em suas obras com a noção de engajamento literário.

É o que podemos notar se recordamos a repercussão obtida quando da publicação do texto *Pensamentos de um correria* (2007) por Ferréz no jornal Folha de São Paulo. A cena é um assalto sob a ótica do assaltante. O personagem principal é apresentado por um narrador que, onisciente detalha seus pensamentos sobre a cena do assalto, seus motivos, sua realidade.

A hora estava se aproximando, tinha um braço ali vacilando. Se perguntava como alguém pode usar no braço algo que dá pra comprar várias casas na sua quebrada. Tantas pessoas que conheceu que trabalharam a vida inteira sendo babá de meninos mimados, fazendo a comida deles, cuidando da segurança e limpeza deles e, no final, ficaram velhas, morreram e nunca puderam fazer o mesmo por seus filhos! Estava decidido, iria vender o relógio e ficaria de boa talvez por alguns meses. O cara pra quem venderia poderia usar o relógio e se sentir como o apresentador feliz que sempre está cercado de mulheres seminuas em seu programa. Se o assalto não desse certo, talvez cadeira de rodas, prisão ou caixão, não teria como recorrer ao seguro nem teria segunda chance. O correria decidiu agir. Passou, parou, intimou, levou (FERRÉZ, 2007, s/p).

Uma semana antes, na mesma coluna desse jornal em que fora publicado o texto de Ferréz, o apresentador de TV Luciano Huck conta num texto intitulado *Pensamentos quase póstumos* (2007) como foi a experiência de ter sido assaltado e perder para os assaltantes seu relógio rolex. Apesar de narrar um fato alegadamente real, Huck é o primeiro a nos convidar a um exercício do pacto ficcional ao iniciar seu texto com uma especulação sobre como seria noticiada sua morte e as consequências dela:

LUCIANO HUCK foi assassinado. Manchete do “Jornal Nacional” de ontem. E eu, algumas páginas à frente neste diário, provavelmente no caderno policial. E, quem sabe, uma homenagem póstuma no caderno de cultura.

Não veria meu segundo filho. Deixaria órfã uma inocente criança. Uma jovem viúva. Uma família destruída. Uma multidão bastante triste. Um governador envergonhado. Um presidente em silêncio.

Por quê? Por causa de um relógio.

Como brasileiro, tenho até pena dos dois pobres coitados montados naquela moto com um par de capacetes velhos e um 38 bem carregado. Provavelmente não tiveram infância e educação, muito menos oportunidades. O que não justifica ficar tentando matar as pessoas em plena luz do dia. O lugar deles é na cadeia [...] (HUCK, 2007 s/p).

O texto de Ferréz poderia ser classificado como uma ficção considerando uma série de critérios tácitos que atribuímos aos textos ficcionais. Em primeiro lugar, o texto não cita nomes próprios, não se refere a um acontecimento específico. No entanto, as proximidades temporais e espaciais e uma série de jogos de alegação construídos por coincidências produziu nos leitores, para além da intenção do autor, que muito bem pode ter sido mesmo essa, a possibilidade de ler o texto de Ferréz como uma resposta direta ao texto de Huck. Este acontecimento envolvendo os dois textos é bastante revelador de como os regimes de recepção e leitura de um determinado texto, sobretudo daqueles que classificamos como *literatura*, encontra-se mediado por uma série de protocolos institucionais, torna-se ainda mais interessante o fato de que a instituição jurídica tenha sido evocada para mediar as possibilidades de leitura do texto de Ferréz.

O autor de *literatura marginal* teve que prestar contas com a lei sob a acusação de apologia ao crime com base no artigo 286 por causa de um texto ficcional, enquanto o texto de Huck passa sem ser interpelado pela instituição jurídica mesmo também podendo incorrer no mesmo erro daquele que acusa ao chamar, mesmo que ficcionalmente, pela presença do Capitão Nascimento, protagonista do filme *Tropa de Elite* (2007) cuja característica principal é a adoção de métodos como tortura e o desrespeito aos direitos humanos. Diante de uma tal acusação, Ferréz evocou a presença de uma série de outros *criminosos*:

Salve a todos.

Aos parceiros e parceiras que venho juntando nessa caminhada. Ontem foi o dia do meu depoimento na 77 delegacia pela acusação no artigo 286 (apologia ao crime) pelo texto: "pensamentos de um correria" feito para a folha de S. Paulo. Texto esse que expõe o pensamento de um assaltante.

O meu argumento no depoimento foi só um, que também eram culpados todos os escritores de ficção que li até hoje, como por exemplo Machado de Assis, Hesse, Gorki, Graciliano Ramos e etc.

Afinal fazer literatura é um crime que todos nós cometemos juntos (FERRÉZ, 2008, s/p).

Seu depoimento lembra a todos nós que se a literatura pode cometer algum crime, tal crime só pode ser concretizado por meio de um pacto com os leitores, daí que *a literatura seja um crime que todos nós cometemos juntos*. Talvez a vocação da *literatura marginal* seja a de dar visibilidade às narrativas que são colocadas às margens de nossas instituições sociais, neste caso, nossas instituições jurídicas. E ao efetuar tal movimento

a *Literatura marginal* não faz mais que cumprir a sina da literatura de ser uma estranha instituição que transgride sua própria institucionalidade (DERRIDA, 2014).

Considerações Finais

Como expressão cultural dos subalternos, a ficção de Ferréz está “dotada de uma linguagem própria que proporciona aos seus escritores a possibilidade de representar, exaltar e denunciar a realidade de seu mundo” (SILVEIRA, 2005, p.33).

Muitas vezes na narrativa de MPO o contexto da periferia de São Paulo sobrepõe-se ao modo de vida de cada personagem, expondo dificuldades e condições precárias de sobrevivência de caráter coletivo. E o romance que se presta à representação do destino individual, como pontuam Brandileone e Oliveira, “em Ferréz acaba por trazer à tona uma representação coletiva ao tratar não do destino de um herói, mas sim de toda uma comunidade, a exemplo das epopeias” (2014, p. 28).

Ambientada na periferia urbana, a narrativa de Ferréz e, de certa forma, a literatura marginal partem da noção de opressores e oprimidos sociais para falar do processo de desumanização como possibilidade dentro de uma realidade histórica. Isso é o que direciona o movimento marginal na busca pela identidade negada, a luta por dar voz à periferia urbana. Nesse intento de dar voz à periferia, *nasce* o engajamento do escritor, o que ele *pretende dizer* com sua escrita e a possibilidade do espaço autobiográfico composto pelo leitor. Pode-se dizer que o *rótulo* literário marcado por aquele que pode falar sobre a periferia porque nela vive, permite o estreitamento das fronteiras entre ficção e realidade. E a estética de cunho realista e o tom testemunhal por sua vez, acabam por condicionar nossos olhares sobre o texto. Também nos condiciona quando o autor em entrevistas dá-nos suas percepções sobre sua escrita. É o que se pode supor quando de sua entrevista à Revista Época em fevereiro de 2014 na qual declara a respeito de MPO que o último amigo seu, que era personagem do livro, tinha morrido havia um ano.

Assim como pontua Valle (2013, p.06), somos levados a estabelecer um espaço de abertura para uma leitura autobiográfica ou de caráter testemunhal a partir de elementos como o discurso construído referenciando o lugar, o retrato das condições de vida e as histórias dos moradores como fundo didático, a volta do passado histórico da constituição do lugar para identificar-se com questões de lutas sociais e raciais para conscientizar o leitor, os elementos da obra, a escolha narrativa, as características dos personagens e os elementos extraliterários.

MPO é apresentado por Ferréz já em sua primeira página, com a seguinte informação, contextualizada ao que parece, na sua própria experiência. Aproxima-nos assim, o autor, da ideia da ficção que se apresenta como próxima às suas experiências pessoais.

Aos que conspiraram e torceram pela minha queda, nada mais justo que apresentar a terceira lâmina. *O Manual prático do ódio* está aí, fortificando a derrota dos que atentaram contra mim e os meus (MPO, 2014, s\p).

Mas se o que importa é a construção do espaço do leitor, nosso direcionamento na leitura de MPO deverá nos fazer transcender a ideia formal de gênero autobiográfico, para colocar-nos expostos à abertura do jogo de textos. Pois que a autobiografia presentifica a ambiguidade de seu discurso ficcional e lança mão dos discursos que se pretendem verdadeiros. E então o que *resta* a partir do texto é o espaço de produção e um movimento do leitor, um espaço autobiográfico ao qual Ferréz parece almejar quando diz: “escrevo para mostrar alguma coisa, para provocar alguma coisa, nem que seja um sorriso, que sejam lágrimas, que seja algum sentimento” (FERRÉZ, 2011, s\p). E a ficção que se vê por mais que se pareça próxima à realidade será sempre incapaz de contar a verdade. Pois assim como defende Eagleton em *Depois da teoria* (2005) pensamos ser sucintamente o que define o escritor:

Romancistas e contistas são como o menino que brincava de gritar por socorro: estão condenados a ser perpetuamente desacreditados. Você poderia pôr a declaração numa nota de rodapé e assiná-la com suas iniciais e a data, mas isso não a faria passar da ficção para o fato. O subtítulo ‘Um romance’ é suficiente para garantir isso [...] Mesmo que um romance traga fatos concretos, não se torna, de alguma forma, mais verdadeiro. Novamente, o fato de sabermos ser isso um romance garante que não examinemos tais declarações pelo seu valor de verdade [...] (EAGLETON, 2005, p.130).

O entendimento dos textos que se pense autobiográficos aqui entrarão, como ficção, num emaranhado de componentes fictícios que não têm o caráter de uma finalidade em si mesma e, como pontua Iser, “enquanto fingida será a preparação de um imaginário” (1996, p.13).

Referências

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile; OLIVEIRA, Vanderléia da Silva. A narrativa brasileira no século XXI: Ferréz e a escrita do testemunho. In: *Navegações*, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 23-30, jan.-jun. 2014. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/14250/11958>> Acesso em: 05 de janeiro de 2016.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: EdUFMG, 2014. 118p.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria – um olhar sobre os estudos culturais e o pósmodernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 130)

FERRÉZ. *Manual prático do ódio*. São Paulo: Objetiva, 2003.

_____. *Pensamentos de um correria*. In: *Jornal Folha de São Paulo*. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2007/10/336145-opiniao-pensamentos-de-um-correria.shtml>> Acesso em: 12 de maio de 2016.

_____. *Processo acatado*. 2008. Disponível em: <<http://ferrez.blogspot.com.br/2008/06/processo-acatado.html>> Disponível em: 12 de maio de 2016.

_____. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea 4*. UFRJ. Editora Torre. 2011. Disponível em: <<http://www.forumlitbras.letras.ufrj.br/joomla/PDF/PDF4ed/ferrez.pdf>> Acesso em: 05 de janeiro de 2016.

_____. *Manual prático do ódio*. 1. Ed. São Paulo: Planeta, 2014. 272 p.

HUCK, Luciano. *Pensamentos quase póstumos*. In: *Jornal Folha de São Paulo*. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz0110200708.htm>> Acesso em: 12 de maio de 2016.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário – perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

[LEE, Henrique de Oliveira](#). *Variações do espaço autobiográfico: o caso de Yukio Mishima*. In: *Literatura em Debate*, v. 4, n.º. 5, p. 152-169, jul.-dez., 2009.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta. *De Coetze à Ferréz: lições de humanismo e realismo*. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas Dossiê: narrativa e realismo. PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 05 N. 01 – jan/jun 2009. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/9759/5786>> Acesso em: 05 de janeiro de 2016.

_____. *Literatura marginal: questionamentos à teoria literária*. In: *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.15, n.º.2 - Especial, p. 31-39, jul./dez. 2011.

[ROCHA, João César de Castro](#). *A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a "dialética da marginalidade"*. In: *Revista Programa de Pós-Graduação em Letras*. UFSM. N.32, p.23-70. 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

[SILVEIRA, Eliane Pereira](#). *Manual prático do ódio: a ficção de um subalterno*. In: *Ideias*. Revista do curso de letras. UFSM. 22 - Jul/Dez 2005.

VALLE, Lígia Gomes. *A Literatura Marginal e a possibilidade de leitura autobiográfica: o espaço autobiográfico*. In: *Darandina Revista eletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFJF – volume 6 – número 1*. 2013. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2013/08/artigo_ligia.pdf> Acesso em: 05 de janeiro de 2016.

VIEGAS, Ana Cristina Coutinho. *Literatura e mimeses contemporâneas*. In: *Cadernos de Letras da UFF n.º 32 - Letras & Infovias*. 2006. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/32/artigo5.pdf>> Acesso em: 10 de janeiro de 2016.

DONAS DE SUAS PRÓPRIAS CABEÇAS: A REIVINDICAÇÃO DO PROTAGONISMO FEMININO DA GALÍCIA AO SERTÃO BRASILEIRO

Thayane Gaspar Jorge (UERJ)

thayanegasparj@gmailcom

Resumo

O presente trabalho utiliza as ideias da imagologia para analisar a imagem do sertanejo e do nordeste no premiado *Nordeste* (2016), o escritor galego Daniel Asorey. Nesta obra, o autor serve-se da alegoria do sertão e da personagem da história brasileira, Maria Bonita, para tratar da sua própria terra e fazer emergir um segundo nacionalismo galego. Ele cobra o protagonismo galego numa possível história alternativa da colonização da América e o protagonismo das mulheres que fizeram a história da nação de Breogán. Asorey lança mão da imagem do Outro para refazer a imagem dos seus, ou melhor, das suas.

Palavras-chave: Imagologia; literatura galega; gênero; mulheres.

Um segundo nacionalismo

A literatura galega, desde o *Rexurdimento*¹, utilizou a alegoria como maneira viável e útil para falar de si mesma e encontrou na área dos mitos, das representações, metáforas e na imagem do estrangeiro um terreno profícuo para problematizar sua condição subalterna e propagar suas aspirações por maior independência cultural, política e linguística diante de Castela.

Retroceder o pensamento para refletir sobre o que é literatura sem o gentílico de algum país ou localidade aparece como tópico de discussão em textos como *A nação e o paraíso* de João Ernesto Weber (1997) e *Historiografia literária: um gênero em crise* de Paulo Franchetti (2002) referentes à situação da historiografia brasileira e à construção de uma identidade nacional que reforçasse a sua autonomia e diferenciação em relação a Portugal através do índio, numa primeira tentativa, e em outra tentativa através da figura do sertanejo, tanto num segundo momento do romantismo como no realismo.

Pontuar as mesmas questões no âmbito da historiografia literária galega é uma tarefa mais árdua, primeiro pela falta de linha evolutiva na literatura (se é que podemos falar de “evolução”, talvez o melhor seria “falta de uma melhor definição das escolas literárias incorporadas e seguidas pelos escritores”) de língua galega mas também pelo fato de que escrever nesta língua já era em si um ato de reivindicação cuja intenção era a de ressuscitar o prestígio perdido nos fins da Idade Média quando o galego-português deixou de ser língua nobre e de ser utilizada na língua escrita. Então, toda literatura escrita em galego seria uma literatura nacionalista?

Acredito que seria demasiado presunçoso da minha parte responder a esse tipo de pergunta tão delicada dentro de um contexto tão peculiar como o contexto galego, pois essa resposta necessita de uma grande meditação que ainda não fui capaz de fazer e tampouco caberia neste espaço. Entende-se como literatura nacionalista a literatura que emerge no fim do século XIX e começo do século XX, quando as lutas sociais do campo resultam no movimento do *Rexionalismo* e na virada do século se consolidam, se organizam e se configuram no que conhecemos hoje como o nacionalismo galego. O autor

¹ “Rexurdimento” é o termo que denomina o renascimento literário galego que ocorreu no século XIX, após séculos de ausência de literatura escrita em língua galega. Os autores que se destacaram nesse período e são reconhecidos como os representantes desse movimento são: Rosalía de Castro (autora da primeira publicação em galego), Curros Enríquez e Eduardo Pondal (autor do hino nacional da Galícia).

exponente desse movimento foi Ramón Cabanillas, que apoiado no maior argumento a favor da independência galega, o celtismo², ficou conhecido como *Poeta da Raza*³ e lançou mão da alegoria dos mitos celtas e da matéria de Bretanha para recriar um passado histórico glorioso que daria esperança ao presente decadente e obscuro no qual a cultura galega se encontrava.

Cabanillas não foi o primeiro escritor a fazer uso do recurso alegórico para retratar ou criar uma identidade para os galegos e as galegas. Antes dele, Rosalía de Castro⁴ fazia uso dos elementos e de metáforas da natureza para retratar o ser galego tão arraigado à terra, Eduardo Pondal recorreu às ninfas e aos bardos para denunciar a violência de Castela contra a Galícia. Depois de Cabanillas, outros perceberam a alegoria como um espaço proveitoso e fecundo para a reivindicação e para reflexão da condição galega como Xosé Luís Mendéz Ferrín no fim do século XX com o livro *Bretaña Esmeraldina* (1987) e o livro de 2016 de Francisco Coimbra, *Crónica Córnic*.

Ressalto Ramón Cabanillas não só pela sua importância no tema do nacionalismo como também por ter feito algo muito peculiar que foi retomado pelo livro *Nordeste*, tema desta pesquisa. Cabanillas envolto no movimento panceltista escolhe reconstruir a identidade nacional e criar uma diferenciação entre a Galícia e a Espanha, não elegendo apenas o autóctone e sim inscrevendo o que tinha de mais galego numa história estrangeira, transcendendo as fronteiras e a tutela espanhola ao legitimar a tese proposta pelo *Livro das Invasões Irlandesas* de que galegos e irlandeses eram aparentados por compartilharem uma origem comum: os celtas. A Irlanda, dentro deste movimento, torna-se a “*irmanciña adourada*” que atravessou o mar e ela serviu como espaço para este ato de repensar e reconstruir a identidade nacional da Galícia. Foi criando elos com outra nação atlântica, subjugada por uma grande metrópole, a Grã Bretanha, e com uma história comum de desprestígio cultural, literário e linguístico e de ausência de autonomia política que a Galícia encontrou o seu modelo de nacionalismo e projetou se olhar de admiração para a ilha esmeralda.

² Movimento iniciado na Irlanda na virada do século XX que se apoiava na ideia de uma volta ao passado glorioso dos celtas através da união dos povos atlânticos. Um dos livros mais importantes da Irlanda, o *Leabhar Gábhala Éireann*, afirmava que os irlandeses descendiam de Mill, um herói celta de origem galega. Este livro serviu como argumento e prova de um possível fraternidade entre Irlanda e Galícia.

³ O movimento se organizava na ideia de que os galegos procediam de uma raça celta, raça diferente dos espanhóis. Esta ideia continha uma ideologia racista.

⁴ Claramente a autora mais importante do cenário literário galego, a quem se dá o crédito pela primeira publicação literária em galego no ano de 1863.

Daniel Asorey recupera a instrumentalização do recurso da alegoria na sua novela, *Nordeste*. Neste livro, o passado recuperado não é tão longínquo quanto à era de Breogán e Cuchulainn e nem tão místico como o reinado de Rei Arthur e das lendas de sua irmã, a fada Morgana. Asorey recua até a Idade Média, mais precisamente na *Revolta dos Irmandiños* e nos incute a seguinte indagação: “o que teria acontecido com a Galícia (e com o mundo) caso ela tivesse vencido esta revolta?”. A resposta é dada pelo próprio autor, já no tempo presente: Galícia seria uma metrópole possadora de colônias e não na posição de uma. Pertenceriam a ela as terras da Bahia, Rio Grande do Norte e São Paulo e a República Galega finalmente estaria instaurada e seria presidida por Alfonso Daniel Manuel Rodríguez Castelao⁵.

Asorey, assim como Cabanillas, transgride a fronteira galega e lança mão de uma alegoria que se encontra em solo estrangeiro: o nordeste. É o nordeste brasileiro o pano de fundo para o enredo cujas personagens são Maria Bonita, a rainha do movimento do cangaço, Carme de Candigas, uma personagem fictícia inspirada na avó do autor e Matilda, a galega imigrada em São Paulo, personagem inspirada na fotógrafa americana e amante da Galícia, Mathilda Anderson. A novela traz uma ucronia e divide as personagens em dois momentos diferentes da história, Carme de Candigas se encontra no século XVII, e exerce a função de inspetora do comércio entre a metrópole e as colônias e reside numa Compostela fantasiosa à beira-mar. Maria Bonita e Matilda vivem no mesmo lugar, o Brasil, e no mesmo momento: a ditadura de Getúlio Vargas no Brasil, em 1930. A história mostra três diferentes mas igualmente importantes lutas representadas por essas figuras femininas: Matilda representa a luta contra a opressão midiática, Maria Bonita a luta contra a opressão social e Carme contra a opressão histórica de uma história contada de forma unilateral e a opressão provocada pelo regime capitalista. E em todos os três micromundos das personagens, há a clara presença da luta contra a opressão de gênero.

O autor entrelaça a história dessas três mulheres para acertar as contas com o nacionalismo galego do século passado que fora pautado na misoginia, no racismo e na moralização católica. Asorey dá um tom subversivo ao que parece ser o nascimento de um novo nacionalismo, que não isola a Galícia e a diferencia das demais nações, mas que faz a Galícia ser o simulacro do próprio mundo: “O sertão é o mundo”, nesta ficção, a

⁵ Castelao foi escritor, político e artista e um dos fundadores do nacionalismo galego.

Galícia também é o mundo. A fabulação calcada na alegoria da nordeste dá força e suporte à voz dos subalternos e submissos: principalmente os que foram colonizados e as mulheres.

A Galícia e o Nordeste

A escolha pela alegoria resvala no estudo da identidade baseado na refração de si no outro ou/e do outro em si é muito sintomático e bastante caro à área da imagologia:”A imagem é uma espécie de língua, de segunda língua para dizer o Outro, e, para dizer, conseqüentemente, um pouco de si, de sua cultura” (Ibid, 2011, p. 111). E a seleção do nordeste não é gratuita e a intenção por trás dela pode ser especulado pela construção de um imaginário do nordeste como palco lutas, negociações e transformações e também pelos paralelos entre os estereótipos e preconceitos que assolam igualmente galegos e sertanejos:

“O nordeste continua, neste discurso, sendo um espaço-pretexto para se pedir providências dos poderes públicos, para mendigar favores, embora adquira também a imagem do espaço rebelde, que serve para anunciar a transformação social ou com ela ameaçar, como um espaço-denúncia das injustiças e crueldades das relações sociais no país. Região construída para ser nossa vergonha, em oposição ao Sul, a São Paulo, nosso orgulho. Um discurso que tende a seguir a mesma estratégia do discurso da seca ou do discurso tradicionalista, ou seja, o de generalizar determinadas imagens, enunciados e fatos como dados permanentes do espaço nordestino. Eliminando as diferenças internas deste espaço, pensando-o como o espaço unificado da miséria e da injustiça, da seca e da fome, terminando por sua estratégia identitária contribuir para a reprodução da própria imagem tradicional da região, da qual se locupletavam e se locupletam seus grupos dominantes. A seca, a terra rachada, a fome, embora atinjam só alguns espaços, alguns períodos e alguns grupos sociais da região, são generalizados, tornam-se permanentes. De problemas sociais, eles terminam por se tornarem problemas de um dado espaço (Júnior, p. 224, p.2017)”

Assim como a Irlanda serviu como ótimo modelo e um espaço interessante para a construção e debate do nacionalismo do século XX, no século XXI e na história fictícia de Daniel Asorey, o nordeste se apresenta como uma escolha bastante acertada em relação aos possíveis paralelos entre Galícia e o sertão que passam pelas questões linguísticas, principalmente. Nos dias de hoje, o status do idioma galego é o de língua cooficial da Espanha. Contudo, o galego é conhecido e entendido pelo senso comum como o idioma do campo, do pobre e do inculto como é enfatizado no livro “*Do estigma á estima*” de Valentina Formoso:

“As representacións que configuran o imaxinario xeral sobre o galego seguen sendo: lingua rural, da clase social baixa, só válida para o rexistro coloquial, pouco útil... Atópanse interrelacionadas entre elas e, polo tanto, tamén no discurso, mais para facilitar a exposición e a comprensión, acordamos expoñer as principais representacións nunha epígrafe diferente cada unham separando mesmo a que se relaciona o galego co rural, da que o relaciona coa clase social baixa, sabendo que ambas están directamente relacionadas. (Gosende, p.115, 2003)”

O estigma carregado pelo idioma dessa comunidade autônoma perdura até os dias de hoje e pode ser percebido inclusive nas definições da palavra “galego” nos dicionários de língua portuguesa, como por exemplo o dicionário Houaiss que apresenta como uma de suas definições: “espanhóis de mais baixo nível de cultura; rude; grosseiro; labrego”. Essa conotação negativa estreita a associação entre esse idioma o meio rural: bruto, rústico e atrasado. Esse esboço da imagem do povo galego é projetado também dentro de suas fronteiras como se deduz na análise de Miguélez-Carballeira sobre a *Historia de la literatura gallega* de González Besada:

“... a língua galega figura como uma camponesa, pobre e recatada, cujo estado de isolamento é tão total que é incapaz de adquirir a consciência de si própria que a levaria a cobiçar para si o *status* dos outros. Uma incapacidade para se conduzir a si mesma que, de mais a mais, é indicativa da condenação a que está predestinada: só se ela se resistir à própria destruição, merecerá uma morte digna “entre flores do campo e na solidão da floresta”, insignificante e esquecida.” (Miguélez-Carballeira, 2014, p. 69)

O escritor galego não recupera apenas o preconceito, o nordeste como espaço de reivindicação, mas pinça também um dos autores de maior expressão do sertanismo na literatura brasileira modernista, Graciliano Ramos. Graciliano é um dos personagens do livro, coadjuvante no segmento que diz respeito à narração sobre Matilda. Além da riqueza literária e crítica sobre/da Graciliano Ramos, sua presença no livro parece ir além da sua consagração como um dos maiores escritores nacionais e representante do sertanismo moderno.

O caráter de Graciliano enfatizado no livro não é o do autor de “*Vidas Secas*” mas o de um intelectual politizado que tece severas críticas à situação vivida pelo Brasil naquele momento. Porém, Graciliano é apenas um mero coadjuvante na novela. A tendência da história é fazer um “varrimento” das figuras masculinas que buscam alguma posição de protagonismo. Ele e Matilda pretendiam recolher documentos e relatos que poderiam colocar em xeque a política do Estado Novo, mas Graciliano não vai ao encontro marcado e sua figura é varrida da ação subversiva que se torna missão exclusiva de Matilda. O mesmo ocorre com o personagem do tenente João Bezerra para quem foram destinados os louros da captura e assassinato do grupo de cangaceiros. Nessa passagem emblemática podemos perceber como o discurso dos oprimidos (o grupo de Lampião e Maria Bonita neste caso) é resguardado e protegido pela figura da jornalista da deturpação do opressor:

“De socato, o tenente colócase a carón dos cranios, agarda quizais que súa figura encha o papel tinxido dos xornais, para o cal regala un aceno irristitible en que amosa o seu dente de ouro. Será recoñecido como um heroe. Honrarao os gran Getúlio como unha figura nacional. Admirarano os donos mundo. Non só cobrará o que as autoridades prometeran. Posiblemente, o seu nome e o do terceiro batallón pasarán aos libros de historia. A fotógrafa fai un aceno coa man e ordénalle que aparte.” (Asorey, 2016, p.14)

Matilda parece ter essa força repelente, pois além de desviar a atenção do discurso do universo falocêntrico nos casos de Graciliano Ramos e do Tenente João Bezerra, ela também repele outra grande figura nesse universo sertanejo: Lampião. Matilda, fotojornalista e emigrante, parece estar sempre enquadrando situações com a sua Leica III que excluem as figuras masculinas de suas fotografias.

O “varrimento” de Lampião se dá pelo relacionamento lesboerótico entre Matilda e Maria Bonita que se inicia com a aproximação da jornalista “gringa” do grupo dos bandoleiros para recolher materiais que a auxiliasse a derrubar o regime getulista e suas falácias sobre a luta social dos cangaceiros e o descaso que assolava o sertão. O romance entre as duas mulheres não parece surgir ao acaso, a justificativa parece ser parte da reivindicação desse protagonismo feminino. Segundo Antônio Amaury Corrêa de Araújo no livro *“Lampião – as mulheres e o cangaço”*, Maria Bonita não possuía nenhuma qualidade ou destreza que a distinguisse de qualquer outra mulher que veio a se unir ao grupo de cangaceiros, sua fama na verdade era apenas a refração da luz que emanava de Lampião. Asorey não só desliga o interruptor da luz do rei do cangaço, como faz da figura de Maria Bonita um poderoso sol capaz de iluminar e extinguir a sombra que cerceou todas as mulheres da história:

“[Maria Bonita] Foi, sem dúvida, a figura mais conhecida, comentada, divulgada, valorizada, adulada e elogiada dentre todas as mulheres que viviam com cangaceiros. O fato de ser a amante do chefe supremo dava-lhe tal privilégio. Não se destacava das outras por nenhum atributo físico em particular, e nem por algum sentimento humano superior que pudesse lhe dar uma aura de bondade acima da média de companheiros e companheiras. Mesmo o vulgo de “Bonita”, segundo alguns ex-cangaceiros e cangaceiras, não lhe era aplicado na intimidade do grupo; ali era tratada por Maria, Maria de Lampião (para distingui-la das outras tantas que ali havia) ou Bazé como era chamada por Suspeita.” (ARAÚJO, 2012, p.162)

As qualidades de “sombras e mercadorias” começam a ser desconstruídas ao longo da narrativa que empodera as três mulheres e suas respectivas lutas. Elas se tornam pontos de luz e tão donas de si que até Maria Bonita, mesmo depois de morta e decapitada, permanece sendo dona de sua própria cabeça. E nesse discurso de empoderamento através do sertão personificado pela cangaceira, surge uma quarta personagem feminina: a Galícia. A nossa quarta mulher a ser empoderada. O sertanismo literário brasileiro irrompe a partir de uma necessidade do movimento nacionalista, o tropo da Galícia como figura feminina também surge no nacionalismo europeu finessesecular cujo o objetivo era subjugar e aprisionar a terra galega deslegitimando seu discurso em prol de maior independência linguística, cultural e política frente à hegemonia da Espanha.

Os estereótipos destinados à Galícia, construídos nos finais do século XIX e nos primeiros decênios do século XX, como o sentimentalismo como traço étnico, a nostalgia (*morriña*) por conta da forte ligação com a terra, e legitimidade do passado celta da Galícia sofreram uma mudança de sentido no discurso contrário ao movimento nacionalista galego. O sentimentalismo se torna uma das razões que tornam a Galícia incapaz de ir à luta pela sua independência, a língua galega é subestimada e restrita apenas à poesia, a nostalgia vira uma enfermidade genética na alma deste povo, a herança dos celtas servia como argumento para caracterizar as mulheres galegas como imorais e indecentes. O sentimentalismo excessivo endossa a faceta feminina da Galícia, pois o sentimento, dentro da hierarquia de gênero, esteve sempre ligada ao feminino, a razão estava ligada ao homem.

“Porque, se é verdade que o sentimentalismo sofreu um processo de deterioração semântica através da feminização, que foi útil à preservação de hierarquias culturais modernas, não é menos verdade que em contextos coloniais/nacionais, o tropo do sentimentalismo encontra a sua atualização política na imagem do Celta sentimental, portanto feminizado. Como mostraram os críticos do imperialismo inglês tais como Robert C. Young e Janet Sorensen, a feminização das periferias celtas tornou-se um tropo recorrente nos discursos nacionais dos séculos XVIII e XIX nas Ilhas Britânicas. A função da imagem do Celta feminizado foi dupla: serviu de ferramenta discursiva com que afastar dos centros de poder ingleses as nações que foram subsumidas – o País de Gales, a Irlanda e a Escócia –, mas prestou também para lhes debilitar o potencial para se constituírem em nações políticas de pleno direito.” (Miguélez-Carballeira, 2014, p.20)

Nordeste parece confirmar a hipótese que a Galícia é uma das mulheres que manipulam a ucrônia da novela para se assegurar que sua voz será ouvida. E maneira encontrada para se certificar disso foi através da imagem do outro, o Brasil:

“Toda imagem procede de uma tomada de consciência, por mínima que seja, de um Eu em relação a um Outro, de um aqui em relação a um alhures. Portanto, a imagem é a expressão, literária ou não, de um distanciamento significativo entre duas ordens de realidade cultural. A imagem é a representação de uma realidade cultural estrangeira por meio da qual indivíduo ou grupo que a elaborou (ou que a partilham ou a propagam) revelam ou traduzem o espaço social, ideológico e imaginário nos quais querem se situar.” (Pageaux, 2011, p.110)

O Brasil é uma mera alegoria que sintetiza todos os anseios da comunidade galega no que tange à luta pela liberdade, pelo empoderamento pelo protagonismo em sua própria história, pela história que não deveria ser contada por uma única voz. Daniel

Asorey teve em seu livro um êxito grandioso ao fabular uma novela em que a personagem principal não está abstrata, encarcerada nas entrelinhas e nas interpretações fantasiosas, a Galícia está presente em todo o seu discurso:” o que poderia ter acontecido se a história fosse diferente?”. A reflexão que permanece no final do livro é que a história, de uma forma ou de outra, não seria tão diferente. Na ficção ou na realidade, o discurso, seja ele qual for, é um solo fértil que faz crescer sempre esse par dicotômico do opressor e do oprimido.

Considerações finais

Nordeste de Daniel Asorey traz uma nova tonalidade para o que se considera como literatura nacionalista. O livro reconfigura as questões nacionalistas desviando dos erros nos quais o primeiro nacionalismo se pautava como o racismo, a misoginia a moralização legitimada pela religião cristã. Nesse novo nacionalismo proposto por Asorey, o futuro pertence às mulheres, aos oprimidos e às suas respectivas lutas que influenciam toda a dinâmica do mundo que não consegue escapar da eterna gangorra da opressor e do oprimido.

A alegoria do nordeste denuncia duas realidades díspares que guardam semelhanças e lutam por uma reviravolta que mude a longa tradição de injustiça, miséria, preconceito e baixo estima, posição periférica, falta de respaldo político e autonomia. A Galícia se enxerga no nordeste e então reescreve a história que poderia ter acontecido mas não que nunca aconteceu. Galícia e nordeste, nesta história, são ecos do silenciamento, de lutas frustradas. O escritor galego coloca as duas regiões, praticamente negligenciadas pela história, numa posição central e as mulheres estão no comando desta ascensão e a elas pertencem essa história, essa hipótese histórica, essa fresta de esperança ainda que ficcional.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. *Lampião: as mulheres do cangaço*. São Paulo: Traço Editora, 2012.

ARAÚJO, Nabil. *Vista de longe, a literatura é o que desaparece... (acerca de um fracasso programático em Franco Moretti)*. In: Anais da XII Semana de Eventos da Faculdade de Letras (XII SEVFALE - 2015). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2015b. p. 649-660.

ASOREY, Daniel. *Nordeste*. Vigo: Editorial Galaxia, 2016.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1985.

CABANILLAS, Ramón. *Poesía galega completa*. Vigo. Editora Xerais. Vigo, 2009.

FRANCHETTI, Paulo. *História literária: um gênero em crise*. Semear, Revista da Cátedra

Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro, n. 7, p. 247-264, 2002.

GOSENDE, Valentina Formoso. *Do estigma á estima*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2013.

JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora, 2017.

KEATING, Elizabeth Frances. *Afinidades culturais entre Galicia e Irlanda*. Vigo: Editora Galaxia, 1988.

MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, Helena. *Galiza, um povo sentimental? Género, política e cultura no imaginário nacional galego*. Santiago de Compostela: Editora Através, 2014.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. Trad. de Katia A. F. de Camargo. In: _____. Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada. Frederico Westphalen(RS)/São Paulo/Santa Maria(RS):EdURI/Hucitec/ EdUFSM, 2011. p. 109-127.

OTERO, Xosé. M. Millán. *História Literatura Galega*. Vigo: Editora A Nosa Terra, 1996.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso. A construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis, Editora UFSC, 1997.

O SERTANEJO EM PERSPECTIVA INFRAGENÉRICA:

LEITURAS DE GRACILIANO


Thayane Verçosa da Silva (UERJ)¹

Resumo: O presente artigo apresenta uma breve análise de quatro textos publicados por Graciliano Ramos no principal veículo doutrinário do Estado Novo. A partir da leitura do artigo “A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os ‘Quadros e Costumes do Nordeste’ de Graciliano Ramos” (2015), escrito por Thiago Mio Salla, em que o mesmo aborda tal tema, diversas questões teóricas e conceituais foram levantadas, e algumas delas serão exploradas na sequência, acompanhadas pelas análises de quatro textos graciliânicos.

Palavras-chave: Sertanejo; Graciliano; perspectiva infragenérica; efeito de real.

Entre março de 1941 e agosto de 1944, Graciliano Ramos escreveu para a seção “Quadros e Costumes do Nordeste” do periódico: *Cultura Política: Revista Mensal de Estudos Brasileiros*, principal veículo doutrinário do Estado Novo. No artigo “A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os ‘Quadros e Costumes do Nordeste’ de Graciliano Ramos” (2015), Thiago Mio Salla observa que “os textos [...] destacam-se não só em termos quantitativos, mas, sobretudo, em função dos recursos retórico-estilísticos mobilizados pelo escritor” (p.248) e que “costumavam orientar-se pelo efeito de ficção, aproximando-se, sobretudo, dos protocolos do conto e do retrato, seja de tipos, seja de situações” (p.249). Na sequência, ele também afirma que: “por mais que Graciliano se valesse da ênfase em elementos ficcionais (construção de personagens, ambientes e ações particulares) e da indeterminação das coordenadas temporais, espaciais e actanciais do conto, avulta também a construção do efeito de real, em decorrência, sobretudo, do


¹ Graduada em Letras (UERJ), atualmente cursa a Especialização em Literatura Brasileira (UERJ). Este texto é o resultado inicial da pesquisa orientada pelo Prof. Nabil Araújo, e se insere no grupo de trabalho por ele coordenado: “O sertanejo em perspectiva infragenérica: poiesis, efeito de real, veridicção”. Contato: thayanevercosa@hotmail.com



enquadramento documental dado aos “Quadros e Costumes do Nordeste” pela revista e do emprego de certos procedimentos retóricos por parte do artista.” (Ibid., p.253).

Para Salla, portanto, o efeito de real está estritamente ligado ao “enquadramento documental”, em oposição ao ficcional, oposição essa que não se sustenta em face da leitura dos célebres ensaios em que Roland Barthes tratou do assunto. Nos mencionados ensaios, ao explicar o efeito de real, Barthes diz: “Em outros termos, na história “objetiva”, o “real” nunca é mais do que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente. Essa situação define o que se poderia chamar de *efeito de real*. A eliminação do significado para fora do discurso “objetivo”, deixando confrontar-se aparentemente o “real” e sua expressão, não deixa de produzir um novo sentido, tanto é verdade, uma vez mais, que, num sistema, toda carência de elemento é ela própria significante.” (BARTHES, 1988, p.156).

Portanto, dá-se o “efeito de real” quando acontece a “eliminação do significado para fora do discurso ‘objetivo’, deixando confrontar-se aparentemente o ‘real’ e sua expressão” (BARTHES, 1988, p. 156). Acerca dessa objetividade, ele também explica que: “Trata-se do caso em que o enunciador entende “ausentar-se” do seu discurso e em que há, conseqüentemente, carência sistemática de qualquer signo que remeta ao emitente da mensagem histórica: a história parece contar-se sozinha. [...] A nível de discurso, a objetividade – ou carência de signos do enunciante – aparece assim como uma forma particular de imaginário, o produto do que se poderia chamar de ilusão referencial, visto que o historiador pretende deixar o referente falar por si só. Essa ilusão não é exclusiva do discurso histórico: quantos romancistas – na época realista – imaginam ser “objetivos” porque suprimem no discurso os signos do *eu!*” (Ibid., p. 149).




Portanto, a ilusão referencial acontece quando o leitor/espectador tem a sensação de que o referente dialoga, sem nenhuma interferência, diretamente com ele. Tal ilusão não é exclusiva de nenhuma manifestação artística. Ela pode estar presente em diferentes gêneros, a partir da ocorrência de uma espécie de “enunciação privativa” (Ibid., p. 149), em que marcas do emissor são suprimidas.

O efeito de real é tão importante na sociedade, pois: “O prestígio do *aconteceu* tem uma importância e uma amplitude verdadeiramente histórica. Há um gosto de toda nossa civilização pelo efeito de real, atestado pelo desenvolvimento de gêneros específicos como o romance realista, o diário íntimo, a literatura de documento, o noticiário policial, o museu histórico, a exposição de objetos antigos, e principalmente o desenvolvimento maciço da fotografia, cujo único traço pertinente (comparada ao desenho) é precisamente significar que o evento representado *realmente* se deu.” (Ibid., p.156; grifo do autor). Portanto, o efeito de real está presente nas mais diversas manifestações discursivas, incluindo o romance realista.

Logo, diferentemente do que afirma Salla, tal efeito não se estabelece a partir do “enquadramento documental dado aos ‘Quadros e Costumes do Nordeste’ pela revista” (2015, p.253). Em seus ensaios, Barthes deixa bem claro que o efeito de real se configura somente em níveis linguísticos e estruturais. Em “O discurso da história”, ele diz: “o fato nunca tem mais do que uma existência linguística (como termo de um discurso), e, no entanto, tudo se passa como se essa existência não fosse senão a ‘cópia’ pura e simples de uma outra existência, situada num campo extra-estrutural, o ‘real’”. (Ibid., p. 155).

Thiago Mio Salla, ao tratar da conceituação do efeito de real nos textos graciliânicos, diz: “Graciliano descreve paisagens, compara, avalia, hierarquiza, separa de modo didático tipos e práticas sertanejas” (2015, p. 253). Desse modo, lembrando da




conceituação barthesiana, questiona-se como o efeito de real é construído nos textos do periódico. Tais procedimentos são efetivamente feitos por Graciliano, ausentando, então, as marcas do enunciante, a fim de constituir o efeito de real? O efeito de real está realmente presente na materialidade dos textos do periódico? A fim de tentar responder a essas perguntas, uma breve análise de quatro textos graciliânicos publicados no periódico, “Carnaval”, “Casamentos”, “Um Gramático” e “D. Maria”, todos citados/comentados no artigo de Salla, será feita na sequência.

Antes, porém, de partir para a análise, ressalta-se que Salla também estabelece uma divisão das personagens dos textos do periódico entre “tipos miúdos” e “uma galeria de chefes rurais” (2015, p. 250). Logo, além de buscar responder aos questionamentos colocados acima, observar-se-á, também, a postura do narrador diante dos diferentes grupos, visto que “toda imagem procede de uma tomada de consciência, por mínima que seja, de um Eu em relação a um Outro, de um aqui em relação a um alhures. Portanto, a imagem é a expressão, literária ou não, de um distanciamento significativo entre duas ordens de realidade cultural.” (PAGEAUX, 2011, p.110).

Em “Carnaval”, o “narrador onisciente intruso” (FRIEDMAN) emite uma série de julgamentos e avaliações sobre a localidade e as personagens, como no seguinte fragmento: “Efetua-se o carnaval, *com decência, com ordem*. Famílias reúnem-se na praça em *magotes limpos de misturas perniciosas*. Notam-se várias *categorias*.” (RAMOS, 2006, p.16).


Posteriormente, o narrador utiliza o discurso indireto livre para assumir o ponto de vista de uma das personagens, a prefeita, e emitir suas opiniões mais honestas (e preconceituosas) sobre os acontecimentos do Carnaval, como nos seguintes fragmentos: “A prefeita, *alarmada*, suspende a conversa, olha os rapazes do comércio, que gingam e



dançam, misturando-se aos cordões, alguns caixeiros-viajantes, *tipos viciados, com certeza, mulheres duvidosas.*” (Ibid., p.17); “A prefeita se aborrece também. Aquela *agarrção* da menina do telegrafista com o ajudante da farmácia é um *escândalo*. A *sonsa*, que vive na igreja, confessando-se, comungando, perde os estribos e dá *amostra péssima da localidade.*” (Ibid., p.18); e “Esse caso da filha do telegrafista, por exemplo, destoa. Uma *sujeitinha nascida na roça, criada na fé*, sem emprego, *tola como peru novo*, pode tomar o freio nos dentes, desembestar? Com franqueza, não pode.” (Ibid., p.18).

A partir da leitura das passagens citadas, percebe-se que a inserção do narrador na trama, seja através da sua emissão de opiniões, ou da utilização do discurso indireto livre, é muito clara. Não há supressão de signos que remetam ao emitente; pelo contrário, a participação dele vai se tornando mais intensa ao longo do texto. Além disso, percebe-se que a seleção lexical usada para falar das personagens mais simplórias, especialmente quando contrastadas com a prefeita, que poderiam ser pensadas como “os tipos miúdos”, é bastante rude e tende a ser pejorativa; logo, é possível perceber como o narrador se distancia deles, no sentido de não pertencer ao mesmo grupo, deixando transparecer uma opinião sobre os mesmos.


Já no segundo texto analisado, “Casamentos”, o “Narrador Onisciente Neutro”, (FRIEDMAN, 2002), que não assume o ponto de vista de nenhuma das personagens, pinta o sertanejo de uma maneira que explicita um distanciamento em termos de classes sociais: “O *matuto, conservador*, resigna-se às maçadas impostas pela tradição, vê nelas o meio de tornar-se uma *criatura perceptível* aos seus próprios olhos e à sociedade.” (RAMOS, 2006, p.33); “Certamente os *aperreios* são necessários: *banhos*, ajustes com o Padre, idas e vindas, *conversas longas, cálculos que estragam o miolo (...)*” (Ibid.); “Ora, das culpas denunciadas a mais grave é a amigação. O *roceiro, inquieto*, livra-se dos castigos



expostos aceitando o casamento que lhe oferecem (...)" (Ibid., p.34); "Convencionou-se, todavia, que ela está *poluída*, e daí em diante, até a viuvez, que lhe restitui a pureza comprometida, nenhum *sujeito decente*, isto é, *nenhum proprietário*, desejaria aceita-la." (Ibid., p.37); e "Efetivamente houve apenas uma violência fingida, que *indivíduos direitos* usam com frequência. Os *cambembes* não precisam dela: juntam-se por ai, como *brutos*. E casam-se depois no cordão, se se casam." (Ibid., p.38).

A partir das adjetivações destacadas, nota-se como o narrador, ao falar das cerimônias de casamento dos sertanejos, ainda que de maneira menos explícita, quando contrastado com o narrador de "Carnaval", emite sua opinião sobre as personagens, distanciando-se bastante delas. Fica muito óbvio como os "tipos miúdos" desse texto são menosprezados e, quiçá, bestializados, pelo narrador. Desse modo, é muito improvável que o leitor tenha a sensação de estar adquirindo as informações sobre o casamento no interior de "maneira direta", visto que o narrador seleciona estrategicamente quais são os termos utilizados na caracterização das personagens. Logo, o efeito de real não se manifesta aqui.


Em "Um gramático", o narrador, que se adequa à categoria "narrador-testemunha", participa da trama, descrevendo/narrando as peripécias do gramático que dá título ao texto. As seguintes passagens ressaltam isso: "Não era um *tratadista maçudo e compacto*, desses que valorizam minúcias e gastam centenas de páginas adivinhando textos velhos: era um *vulgarizador amável e conciso*, amigo de afirmações curtas, isentas de fel e vinagre." (RAMOS, 2006, p.85); "Esse *tabaréu diletante* da gramática, parente dos três exemplos mencionados, notou alguns problemas de linguagem e decidiu resolvê-los." (Ibid., p.86); e "Esse *ente pudibundo* chega a sugerir a supressão de vocábulos capazes de insinuar-nos ideias desonestas. Buraco, por exemplo. Se *aceitássemos* o



conselho, *restringiríamos* bastante o dicionário. Mas *teríamos decência, limpeza, a aprovação* de alguns críticos literários que, nestes últimos tempos, vivem descobrindo *obscenidades* na prosa *vulgar* de romances *inofensivos*.” (Ibid., p.87).

A partir dessas três citações, uma série de características do narrador pode ser ressaltada. Primeiramente, nota-se como a seleção lexical é diferente nesse texto, em relação aos que tratam dos “tipos miúdos” sertanejos; os substantivos e adjetivos são selecionados de modo a construir um retrato menos pejorativo, e, aparentemente, mais compreensivo. Essa adjetivação mais branda, possivelmente, é resultado de uma aproximação entre o narrador e o personagem. Tal hipótese pode ser sustentada quando, na terceira citação, o narrador se coloca como alguém atingido pelas ideias que o gramático prega, utilizando, inclusive, esse espaço para desabafar e alfinetar a crítica literária da época. Portanto, se as ideias do gramático o atingem, ele pode ser pensado como alguém que ocupa o mesmo meio social que a personagem. Destaca-se também que o narrador utiliza vários verbos na primeira pessoa do plural, colocando-se claramente no texto. Desse modo, ressalta-se que o narrador está significativamente distante de ausentar-se do texto, impossibilitando a construção do efeito de real.


Em “D. Maria”, o “Narrador Onisciente Neutro” (FRIEDMAN, 2002) coloca os leitores diante de uma mulher muito peculiar, a D. Maria, que se aproxima muito da “galeria de chefes rurais”, sendo, inclusive, possível, considerar “Paulo Honório de saias” como um epíteto para ela. Criada pela mãe, que enviuvou muito cedo, D. Maria foi versada em todas as artes necessárias à formação de um grande coronel. Desde a infância, passando brevemente pela vida adulta, até chegar aos dias atuais, a caracterização da protagonista é feita a partir de diversos elementos associados ao universo masculino. Logo no princípio do texto, o narrador diz: “exercitou-se na equitação e no tiro ao alvo,



combinou as letras necessárias para redigir bilhetes curtos, confiou muito na *cabeça* e nos *braços*, desenvolveu pulmões [...], *casou-se como era preciso*” (RAMOS, 2006, p.60). Na sequência, tem-se: “Aos quarenta anos, D. Maria, *sacudida pelos ventos, queimada pelo sol, era uma bela mulher de carnes enxutas e olhos vivos, risonha, desembaraçada, franca*, possuidora de *opiniões e hábitos esquisitos*, muito diferente das opiniões e dos hábitos das proprietárias comuns. Aparecia nas feiras da cidade *com vastas roupas de ramagens vistosas, sapatos de homem, xale cor de sangue, enorme cigarro de fumo picado, forte*. Rodeava-a um magote de protegidos, que ela abonava as lojas, recomendava ao Prefeito, ao chefe político, ao delegado.” (Ibid., p.63).

Posteriormente, conforme o narrador descreve a vida de D. Maria, ele chega ao que pode ser considerado o ápice da altivez da personagem: o contato com Lampião, o rei do cangaço, que culmina na constatação do cangaceiro da impossibilidade de invadir e saquear as terras de D. Maria. Dessa maneira, nota-se que ela está acima até de Lampião: “Pouco antes de 1930 Lampião chegou ao município [...]. *Aboletou-se na terra de D. Maria*, passou algum tempo divertindo-se e mandando espiões examinar a defesa da rua. *Descontente com as observações, retirou-se* e foi pedir a bênção do Padre Cícero” (Ibid., p.64). Ainda ao falar sobre D. Maria, ele diz: “Essa *criatura enérgica* exprimia-se em *linguagem bastante livre* e adotava um *código moral próprio*. Os *pecados ordinários* não tinham para ela *nenhuma significação*. Considerava *culpados* os indivíduos que de qualquer modo lhe causavam prejuízo: devedores *velhacos*, serviçais *preguiçosos*, ladrões de galinhas. Aos outros viventes, manifestava indulgência. E era madrinha de todos os meninos que nasciam nas redondezas.” (Ibid., p.64).

A partir da seleção lexical usada tanto para tratar dos hábitos de D. Maria, quanto da figura em si, seus valores e sua vestimenta, nota-se que o narrador emite sua opinião



através, especialmente, da adjetivação usada. Há passagens em que as palavras utilizadas transparecem a opinião dele, em outras, há uma impressão menos explícita; porém, não é possível dizer que há uma ausência de signos que remetam ao emiteente. Portanto, o leitor não tem a sensação de que a história está sendo contada diretamente para ele, sem nenhuma intervenção. Desse modo, não é possível dizer que o texto é marcado pelo efeito de real.

Finda a análise, nota-se que, a partir dos quatro textos estudados, Graciliano Ramos elabora narradores que julgam e avaliam as personagens das suas tramas, apesar de grandes diferenças nos tons, visto que uns são mais pejorativos e agressivos do que outros. Na emissão desses juízos, o autor não isenta os narradores das marcas de enunciação (pelo menos nesses quatro exemplos; destaca-se que vinte e cinco textos graciliânicos foram publicados nesse periódico); pelo contrário, seus narradores avaliam, julgam e hierarquizam as personagens, às vezes de maneira mais explícita, deixando clara, inclusive, a distância existente entre a figura que narra e a figura narrada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Trad. De Fábio Fonseca de Melo. p. 166-182.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. Trad. de Katia A. F. de Camargo. In: _____. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen (RS)/São Paulo/Santa Maria(RS): EdURI/Hucitec/ EdUFSM, 2011. p. 109-127.

RAMOS, Graciliano. *Viventes das Alagoas*. 16. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SALLA, Thiago Mio. “A vida sertaneja entre a ficção e o testemunho: os ‘Quadros e Costumes do Nordeste’ de Graciliano Ramos”. In: SILVA, Sandro D.; SÁ, Dominichi M.; SÁ, Magali R. (Orgs.). *Vastos Sertões: História e Natureza na Ciência e na Literatura*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015. p. 247-246.

IMAGENS KAFKIANAS EM DISCURSO: IMAGENS POTENCIADAS E EFEITOS DE REAL EM O PROCESSO

Viviane Bitencourt¹ (UFMG)

Resumo: Neste trabalho, coloca-se como problema a possibilidade de a escrita kafkiana tencionar a relação do leitor com o real, criando certo desassossego através de um discurso que apresenta imagens do absurdo. Para tanto, foram escolhidos como base teórica principal os seguintes textos: O efeito de real, de Roland Barthes (2004); Kafka: pró e contra, de Günther Anders (2007); Anotações sobre Kafka, de Adorno (1998); O efeito de realidade e a política da ficção, de Jacque Rancière (2010).

Palavras-chave: Kafka; Imagens potenciadas; Efeito de real, Abralic, O processo

Introdução


A "imagem" não é adicionada à narração, ela se torna a música da igualdade na qual a oposição entre ação e imagem desaparece.

(Rancière)

A literatura, como arte, é o exercício da liberdade do autor, da sua capacidade de criar, de reproduzir ou de dizer um mundo. Ao contrário do que muitos defendem, ela não se restringe ao entretenimento, apresentando-se, também, como ferramenta política e social. Sob essa perspectiva, é importante uma análise literária que faça o campo imaginário, invisível e interpretativo dialogar com o campo da crítica à modernidade sustentada pela repulsa de práticas violentas, arbitrárias ou de relação de poder já naturalizadas pela sociedade.

Estranhamente, O processo, de Kafka, autor do absurdo, com seu caráter inquietante e hiperbólico, apresenta muito mais do que uma narrativa de “viagem ao mundo da fantasia”, seus textos podem ser lidos tanto como um instrumento de análise de um determinado contexto quanto obra artística díspar em sua relação com o real. Não se trata de declarar o romance em questão uma ferramenta histórica, rígida e compromissada com a verdade, mas de considerá-lo uma obra em consonância com seu tempo e, ainda assim, atemporal, pois os absurdos retratados nela não se cansam de se reproduzir ainda na contemporaneidade, rompendo uma suposta hipótese de literatura como pura ficção e fortalecendo a ideia de que ela pode provocar o efeito de real defendido por Barthes ou a teoria revisada por Jacque Rancière. Em Kafka, de forma peculiar e causadora de desassossego, tal efeito é construído a partir de “imagens potenciadas”.

¹ Graduada em Licenciatura dupla (português e alemão) pela UFMG e mestranda na mesma universidade. E-mail para contato: vivianebitencourt@hotmail.com.br




Pensando a literatura como uma possibilidade de experiência social e a imagem um meio de construção do discurso, não se limitando à descrição do visível e provocando diferenças de intensidade (RANCIÈRE, 2010, p. 80), além de ser mantenedora de um poder capaz de mudar a percepção do sujeito com a realidade, este trabalho partirá dos seguintes pontos: O conceito de “imagem potenciada”, de Anders, e “instantes congelados”, de Adorno, analisados em uma situação de O processo e outra do conto Na galeria; Efeito de real, passando por Barthes e Rancière; o equilíbrio entre o que se prende à realidade, sem pretender sê-la, e o que extrapola a coerência e a lógica da narrativa.

Imagens como instrumento do discurso

Kafka, com seu jeito peculiar de causar desassossego, devido a um discurso que apresenta imagens do absurdo, constrói sua narrativa a partir de métodos que não rompem ou, até mesmo provocam, a relação do leitor com o real. Ele foi um grande observador do seu tempo, sobre o qual declarou, em seu diário (KAFKA apud ANDERS, 2007, p. 9), ter o direito de representar, o que o fez despertar como criador artístico e como um ser díspar de reflexão e consciência. A representação nas obras dele não significa uma mera verossimilhança do real, pois evita imitar o que quer que seja e não se prende às descrições do que analisa ao criar seu mundo literário. É devido, também, a isso que ele consegue atingir uma escrita que se distingue de várias outras e tornar impossível categorizar a sua vasta obra. Um dos métodos usados na literatura analisada foi conceituado por Günther Anders (2007) como "imagens potenciadas" e por Adorno (1998) como "instantes congelados".

Aparentemente, os dois teóricos e críticos de Kafka usaram termos similares para se referirem ao mesmo fenômeno. Contudo, há algumas diferenças a serem discutidas. Adorno adota a expressão "instantes congelados" para aludir não só a momentos de intensas e duras cenas, nas quais tanto personagem quanto leitor são arrastados por momentos nos quais o tempo parece não transcorrer, como também a imagens kafkianas que são descritas como pinturas. Já Anders refere-se estritamente a imagens que possibilitam "um método novo de ver" (ANDERS, 2007, p.25) e são destacadas na narrativa, por reaparecerem e darem ao leitor oportunidade de um novo julgamento a algo, como uma cena, por exemplo, que, por mais abominável que fosse, pareceu-lhe natural, diferenciando-as da "paralisação do tempo" (ANDERS, 2007). Essas imagens em Kafka são capazes de proporcionar ao leitor um distanciamento que lhe permite ir além do não-




dito e, portanto, desconhecido, o que aproxima a realidade ficcional kafkiana do real. Diante disso, entende-se essa prática como instrumento do discurso, usado com o propósito de "deslincar" (ANDERS, 2007) o mundo literário. Isso pode despertar o espectador de uma alienação que já lhe é natural quando se trata dos truísmos cotidianos aos quais muitos já estão habituados, a fim de fazê-los perceber a realidade para além de seus espantos disfarçados de banais. A partir de estratégias como essa, Kafka conseguiu consolidar vida às suas narrativas e fortalecer sua crítica ao poder e às forças que oprimem e submetem os homens a arbitrariedades, pois:

[...] as imagens, como tais, possibilitam - mesmo quando retratam objetos familiares da realidade - uma nova atitude e uma chance de revisão do julgamento; de todo modo, congelam as reações habituais e mecanizadas que decorrem diante da "coisa em si" (ANDERS, 2007, p.23).

Dessa forma, o leitor tem a chance de revisitar a cena, sob uma nova ótica, o que provoca "discrepância entre extrema irrealidade e exatidão extrema" (ANDERS, 2007, p. 24), esta gera o "efeito do choque; e [este], por sua vez, o sentimento da mais aguda realidade" (ANDERS, 2007, p. 24). Pode-se entender as imagens potenciadas como via para "elevar ao quadrado" ou representar algo que possa ter passado despercebido pelo leitor. Assim, nem toda imagem, em Kafka, é potenciada.

Do conto *Na galeria à cena do quartinho de despejo*

O conto *Na galeria*, narrado em apenas dois parágrafos, mas de conteúdo esteticamente rico e significativo, poderia ser considerado um exemplo de imagem potenciada. Ambos parágrafos descrevem uma mesma situação, mas a partir de perspectivas bem distintas. No primeiro, há a ideia de uma realidade cruel e perturbadora de uma amazona física que tem suas últimas forças sugadas pelo espetáculo. No segundo, é mostrada a mesma realidade de forma romantizada, por meio da percepção do olhar que a observa de forma alienada, prendendo-se à artificialidade envolvida em delicadeza e sensibilidade, que vê aquilo que ao público propõe ser mostrado: a fantasia aparente que encobre a dor, o sacrifício e o abuso. Pode-se entender que o narrador tenta diferenciar essa cena a partir do que ele descreve e como ela é percebida pelo alienado, preso à aparência, rompendo a ideia do espetáculo de que "o que é bom aparece e o que aparece é bom" (DEBORD, 1973).



Já em *O processo*, objeto principal de análise, o exemplo mais conhecido de “imagem potenciada” é a cena na qual Josef K. abre a porta do quartinho de despejo, onde observara seus guardas serem espancados, e, estranhamente, percebe que:


[...] “tudo estava como ele havia encontrado na noite anterior, no momento de abrir a porta. Os impressos e os tinteiros logo atrás da soleira, o espancador com a vara, os guardas ainda completamente despidos, a vela em cima da estante e os guardas que começavam a se queixar e gritar: “Senhor!”. Imediatamente, K. fechou a porta e bateu nela com os punhos, como se desse modo ela ficasse fechada mais firme. (KAFKA, 2013, p.92)

Aquela situação ainda permanecia, como se simplesmente se repetisse, o que dá chance ao leitor desatento àquela violência, quando a leu pela primeira vez, de tentar observar além da aparência. Isso ocorre devido ao efeito de choque, que acontece tanto na ordem da obra, para a personagem que revive o episódio absurdo e violento, quanto na ordem da recepção, para o leitor que pode se ater à hipérbole da cena exposta como banal. Esta se destoa da narrativa kafkiana e ainda é capaz de efetuar o “deslucamento” para aquilo que o leitor não vê, pois dá a ele “uma chance de revisão do julgamento” (ANDERS, 2007, p.23). Como afirmou Adorno (1998, p.144), em Kafka, “não é o monstruoso que choca, mas sua naturalidade”.

As imagens nas obras kafkianas não são “imagens da ação”, como as usadas por Guy Debord, que explicitam um personagem heroico que age para reverter qualquer situação arbitrária, tendo a chance de emancipar o espectador, como diria Jacques Rancière. Pelo contrário, elas tocam o leitor exatamente por não heroicizar o personagem, por retratar a passividade humana frente a situações extremistas ou fantasiadas de naturais. Assim,

Verossimilhança não é somente sobre que efeito pode ser esperado de uma causa; ela também diz respeito ao que pode ser esperado de um indivíduo vivendo nesta ou naquela situação, que tipo de percepção, sentimento e comportamento pode ser atribuído a ele ou ela. (RANCIÈRE, 2010, p.79).

Nesse sentido, as imagens discursivas têm o poder não só de fazer imageticamente o que as palavras não são capazes de dizer como também fazer ver além das possibilidades impostas pelo visível. Mais do que isso, elas têm o poder de proporcionar verossimilhança



pela relação direta entre o descrito e o mundo referência e pelas várias maneiras de representar sensações, sentimentos e comportamentos sem qualquer hierarquia imposta.

As imagens como suporte do "Efeito de Real"

Em *O efeito de real*, Roland Barthes defende que "os 'pormenores inúteis' parecem pois inevitáveis" (2004, p.183) e eles não são citados em si, mas situados, visto que, "na realidade, a palavra pura não existe" (BARTHES, 2004, p.183), seguindo a lógica kantiana de que a coisa em si é inatingível, pois está além do que somos capazes de captar por meio das sensações. Já a descrição é colocada por ele como uma estrutura puramente somatória" (BARTHES, 2004, p.183) e possuidora de teor referencial. Dessa forma,


A singularidade da descrição ou do "pormenor inútil no tecido narrativo, a sua solidão, designa uma questão da maior importância para a análise estrutural das narrativas. É a seguinte questão: tudo, na narrativa, seria significativo, e senão, se subsistem no sintagma narrativo alguns intervalos insignificantes, qual é, definitivamente, se assim se pode dizer, a significação dessa insignificância? (BARTHES, 2004, p.184).

Enquanto muitos escritores do século XX "denunciavam a futilidade da descrição realista" (RANCIÈRE, 2010, p. 75), Barthes, para designar uma função a ela, defende que a descrição excessiva tem dois motivos de ser: "puro prazer estético [...] e] função de comprovação" (RANCIÈRE, 2010, p.76). Ele ainda determina que o real está naquilo que é expressado sem ter função, indo além do fluxo narrativo, bastando por si só – o *punctum* (BARTHES, 2015) – e não o que é apresentado por algum referente. Dessa forma, o insignificante ganha um significado por ser o real, aquilo que não precisa de nenhuma razão de ser e não apresenta qualquer pretensão estética ou valorativa. Assim,

A própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significado mesmo do realismo²: produz-se um efeito de real, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade (BARTHES, 2004, p.190).

Diferentemente dessa perspectiva, Rancière, em *O efeito de realidade e a política da ficção*, defende que o efeito de real vai muito além da mera descrição ou menção narrativa a algum elemento ou situação desprovidos de função, mas "revela a abertura

² Para Barthes, no realismo, "entende-se todo discurso que aceita enunciações só creditadas pelo referente" (BARTHES, 2004, p.189).



social do romance para uma nova sensibilidade, menos aristocrática e mais democrática" (RANCIÈRE, 2010, p.75), destacando o caráter político e social da arte³. Para ele, “ o efeito de realidade é um efeito de igualdade” (RANCIÈRE, 2010, p. 79). Além disso,


[...] o foco no efeito de realidade perde de vista a verdadeira ruptura que está no coração da ficção estética. Ele o perde porque a ideia “modernista” de estrutura ainda está de acordo com a lógica representativa que ela finge desafiar, de maneira que ela também deixa de ver a questão política envolvida no excesso “realista”. (RANCIÈRE, 2010, p. 77)

Assim, ao afirmar que o pormenor é inútil na narrativa e, por não significar, acaba ganhando significação, sendo-lhe atribuído o valor de real, Barthes ignora a importância social e política dessas narrativas que representam, também, uma distinção das classes e funções sociais: todos têm a mesma importância, portanto, merecem representação, mesmo que aparentam certa inutilidade aos olhos ainda influenciados pelo velho mundo aristocrático. A defesa do efeito de realidade causado por certo valor democrático da literatura e de igualdade “não significa somente a equivalência entre todos os objetos e sentimentos descritos pelo romancista[, nem...] que todas as sensações são equivalentes, mas que qualquer” (RANCIÈRE, 2010, p.79) emoção pode ser sentida por qualquer um e ainda produzir efeitos.

Enquanto um defende que o efeito de real está no pormenor inútil e critica a ilusão referencial, o outro argumenta que esse efeito também pode ser causado por certa relação verossímil entre “mundo referencial e mundos alternativos” (RANCIÈRE, 2010, p. 79). O problema maior está na forma como Barthes parece restringir o real apenas ao insignificante e como Rancière nega a possibilidade de efeito de real causado por elementos refratários no fluxo da narrativa. As duas teorias podem coexistir, no sentido em que um atribui função ao que parece não ter valor e o outro enriquece a crítica literária com o valor político, social e da igualdade dos pormenores, visto que:

Contra toda hermenêutica do imaginário e do simbólico, a máquina literária menor não reproduz os códigos estabelecidos, mas faz passar algo do real através da escrita para transformar nossas maneiras de ver e de sentir. A literatura não tem nada de um lazer inofensivo, mas é uma

³ Ao se defender um caráter político e social da arte, não é pretendido aqui reduzi-la ao panfletarismo e sem valor estético.




máquina de guerra, uma experimentação política.
(SAUVAGNARGUES, 2014)

Na obra kafkiana, para falar do efeito de real conforme Barthes, é necessário um cuidado especial: ter em mente que os exemplos dele sobre o realismo se limitam mais aos objetos, enquanto no romance analisado são apresentadas imagens em movimento, múltiplos objetos submetidos a relações de causa e efeito. Neste sentido, trata-se da possibilidade de falar sobre o efeito de real não só na imobilidade do objeto descrito, mas, sobretudo, dele na torrente fluidez da vida, na possibilidade de haver uma narrativa realista do mundo em movimento. Isso porque no real há objetos e objetos-homens, sendo que estes realmente se envolvem em tramas, relações com outros elementos, que podem, por elas mesmas, aparecer sem significado dado o contexto.

Também é realismo fazer chacoalhar o banal para mostrar a desfaçatez da sua significação e devolver ao espectador a trama da realidade e as relações pré-significativas. Pode-se pensar, ainda, na produção de um duplo efeito de real. Primeiro, com a descrição de uma cena aparentemente insignificante ou um objeto, como "os impressos e os tinteiros atrás da soleira" (KAFKA, 2013, p.92) da porta do quartinho de despejo e, segundo, com o fato de ela ser capaz de iluminar a obscuridade da realidade repleta de significado, mesmo que proveniente de uma ilusão referencial, já que o real é inacessível aos sentidos humanos. É possível, também, pensar o realismo justamente nessa descrição capaz de causar a ausência de sentido naquilo que já estava saturado de significados, ainda que em sua condição humana o indivíduo seja convidado a ressignificá-la. Uma convocação à significação também é capaz de ser o efeito do real sobre o homem. Dessa forma, a capacidade de mostrar a ausência de sentido no mundo ordinário humano apresenta-se como índice do realismo na obra Kafkiana.

Em Kafka, as imagens podem aparecer para cumprir não só finalidades estéticas, como, também, para apresentar verossimilhança entre o mundo referente e o ficcional, como a descrição da escadaria usada para levar K. à sala de sessões do tribunal. Esse tipo de descrição marca, segundo Max Brod, o "carimbo realista do clima que [Kafka] vivenciou no Instituto de seguros de Acidentes do Trabalhador, [com seus] sombrios e ecoantes corredores" (BROD, 2006).

A hipérbole, muito recorrente na escrita kafkiana, é outra ferramenta que contribui com sua arte, e, por meio dela, ele denuncia as loucuras que nos parecem normais. Sem



copiar qualquer evento histórico, Kafka consegue intensificar e destacar o que é problemático e deforme, mantendo o valor estético de sua obra e, portanto, sua especialidade artística. É exatamente o absurdo de seus textos, o que faz deles controversos para serem considerados realistas, que provocam o efeito de real, pois “a narrativa mais realista que se possa imaginar desenvolve-se segundo vias irrealistas” (BARTHES, 2004, p.189).

Conclusão

Seja por meio do conto *Na galeria* ou do uso de “imagens potenciadas” em *O processo*, Kafka mostra que a alienação de grande parte do público o impede de ver a crueldade por trás de situações que se aparentam estar sob controle, ser positivas ou naturais. Isso faz com que ele também esteja impedido de perceber o perigo iminente na própria vida. As “imagens potenciadas”, algumas vezes, são apresentadas como fotografias, que contribuem com a ideia do “isso foi”; ou quadros, o que favorece sua importância retórica e justifica os pormenores da descrição usados até onde foram, além de estar carregadas de valor político e social, ocasionando seu “efeito de real”.


Talvez seja arriscado afirmar, categoricamente, que Kafka é realista, não devido aos absurdos e surrealismo, até certo aspecto, narrados por ele, mas, principalmente, por limitá-lo a algo enquanto sua escrita atinge muito mais, sem pertencer a qualquer movimento específico. Por outro lado, é inegável a capacidade discursiva de obras como *O processo*, por exemplo, de provocar o efeito de real, seja na perspectiva mais restrita de Barthes ou na mais ampla e interdisciplinar de Rancière.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Anotações sobre Kafka**. In: *Prismas: Crítica, cultura e sociedade*. São Paulo, Editora Ática, 1998.

ANDERS, GÜNTHER. **Kafka: pró e contra**. São Paulo, Cosac Naif, 2007.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.



BARTHES, Roland. **O efeito de real**. In: O rumor da língua. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.181 – 190.

BROD, Max. In: **Wer war Kafka**: Direção: Richard Dindo. Filmplakat: Helen Pinkus-Rymann. 98 min, Farbe. 2006.

CARONE, Modesto. **O realismo de Franz Kafka**. In: Revista Novos Estudos Cebrap [on line], março/2008p. 197- 203

KAFKA, Franz. **Der Prozeß**. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2007.

KAFKA, Franz; Trad. CARONE, Modesto. **O processo**. 8ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KAFKA, Franz, **Auf der Galerie**,1920. Disponível em: http://home.bn-ulm.de/~ulschrey/literatur/kafka/galerie_kaiserliche.pdf

RANCIÈRE, **O efeito de realismo e a política de ficção**. In: Novos Estudos – Cebrap. nº 86. São Paulo. Março 2010. Disponível em: www.scielo.br/pdf/nec/n86a04.pdf

SAUVAGNARGUES, Anne. In: **Kafka por uma literatura menor**, DELEUZE Gilles; GUATTARI, Félix. São Paulo: Autêntica, 2014.

**DIÁLOGOS ENTRE REALIDADE E FICÇÃO:
A REPRESENTAÇÃO DE CHICO MENDES NA MINISSÉRIE AMAZÔNIA,
DE GALVEZ A CHICO MENDES**

Aila Rodrigues Pantoja (UFAM)¹

Resumo: O presente artigo expõe um estudo sobre a minissérie *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes* de Gloria Perez (2007), especificamente no que diz respeito à representação da personalidade histórica Chico Mendes. A análise seguirá de modo a compreender como ocorre a representação no plano ficcional dos acontecimentos históricos presentes na minissérie. Baseada nos romances *O Seringal*, de Miguel Ferrante e *Terra Caída*, de José Potyguara, exibida pela Rede Globo no período de 02/01/2007 a 06/04/2007, com 55 capítulos a minissérie narra a história do Acre, última região a ser incorporada ao território brasileiro em 1904.

Palavras-chave Chico Mendes, literatura, história, ficção.


Introdução

O presente artigo propõe uma análise da minissérie *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes*, de Gloria Perez (2007), especificamente, no que diz respeito à personalidade histórica Chico Mendes, que é apresentada na terceira fase da minissérie e compreende a trajetória do seringalista. Baseada nos romances *O Seringal* de Miguel Ferrante e *Terra Caída*, de José Potyguara, exibida pela Rede Globo no período de 02/01/2007 a 06/04/2007, contando com 55 capítulos narra a história do Acre, última região a ser incorporada ao território brasileiro em 1904.

O enredo é dividido em três fases históricas, que são mescladas com narrativas ficcionais – na primeira fase encontramos o percurso de duas famílias: a do seringueiro Bastião e a do seringalista, Coronel Firmino.

A segunda fase traz o personagem histórico Plácido de Castro, um jovem militar que resolve tentar a sorte e fazer fortuna demarcando seringais no norte do país. Por fim, na terceira fase encontramos a saga de Chico Mendes, sindicalista, ativista e político engajado, que apreensivo com a exploração descomedida da floresta amazônica e da força de trabalho dos seringueiros, bem como o abandono destes por parte do Estado e da sociedade, que sequer têm um olhar para o Acre, toma para si a causa dos seringueiros.

¹ Mestranda em Letras, Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, da Universidade Federal do Amazonas, UFAM. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM (E-mail: ailarpantoja@hotmail.com).



O objetivo do presente estudo é analisar como se estabelecem os diálogos entre realidade e ficção na minissérie *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes* no que diz respeito à personalidade histórica Chico Mendes. A análise seguirá de modo a compreender como ocorre a representação no plano ficcional dos acontecimentos históricos presentes na minissérie. A pesquisa de caráter bibliográfico tem como suporte os escritos de Souza (1990), Benchimol (2009), Lima (2009) dentre outros. Assim, a personagem Chico Mendes é construída unindo fatos históricos e ficcionais que se entrelaçam com vistas à representação de uma realidade histórica a partir de uma ótica artística, mas ao mesmo tempo criando uma narrativa verossímil.


A representação da trajetória dos seringueiros na Ficção e na História

Quando pensamos na trajetória de Chico Mendes inevitavelmente não há como não associá-la à trajetória dos seringueiros na Amazônia, já que Mendes é descendente de migrantes cearenses que chegaram a Amazônia nas primeiras décadas do século XX para trabalhar na extração do látex em seringais no Acre.

São as secas do nordeste que tangem para as cidades do litoral essa população de famintos assombrosos devorados das febres e das bexigas e a preocupação exclusiva do poder público consiste em libertá-las o quanto antes daquela invasão de bárbaros. Mandavam-nos para a Amazônia — vastíssima e despovoada — o que equivalia a expatriá-los dentro da própria pátria. Nunca os acompanhou um só agente oficial ou um médico. Os banidos levavam a missão dolorosíssima e única de desaparecerem... E não desapareceram. E naquele extremo sudoeste amazônico [...] cem mil sertanejos, ou cem mil ressuscitados repatriavam-se de um modo original e heróico: dilatando a pátria até aos terrenos novos que tinham desvendado (CUNHA, 1999, p.20).

A trajetória dos seringueiros na Amazônia é retratada tanto pela literatura quanto pela história, as duas disciplinas remontam a saga dos seringueiros na Amazônia. No plano histórico, os documentos nos mostram trajetória desses migrantes, em sua maioria nordestinos, vindos principalmente do Estado do Ceará. De acordo com Benchimol:

Desde o início do ciclo da borracha até 1960, aproximadamente 500.000 nordestinos vieram à Amazônia, representando assim o maior movimento humano das migrações internas da história brasileira, superado apenas pela migração pau-de-arara para São Paulo (2009, p.53).




Porém, as migrações não ocorreram somente por motivos de fuga, mas também porque eram atraídos pela possibilidade de fazer fortuna em um curto espaço de tempo na floresta de *heveas*. A Amazônia era vendida como o Eldorado, terra das bem aventuranças, lugar de delícias e prazeres, pois o dinheiro seria fácil de ganhar.

Os migrantes nordestinos acreditavam que poderiam formar um grande patrimônio e assim voltar à sua terra natal com melhores condições financeiras do que partiram, bem ao modo de tantas outras personagens, os chamados coronéis da borracha, sobre os quais eles ouviam estórias de enriquecimento rápido. E foi com a promessa de melhoria de vida, prosperidade e até mesmo em busca de aventuras que milhares de nordestinos chegaram à Amazônia com a bagagem cheia de sonhos os quais viriam a se tornar grandes pesadelos.

Com vistas a formar um grande contingente de trabalhadores para os seringais na Amazônia os coronéis da borracha faziam um verdadeiro financiamento para atrair os nordestinos, com a “garantia” de boas condições de trabalho, lucro e prosperidade. Acreditando nessas promessas milhares de trabalhadores encaminharam-se para Amazônia, tendo suas despesas “custeadas pelos seringalistas”, porém, ao chegarem aos seringais eram informados pelos coronéis que teriam que pagar todos os gastos referentes à viagem, assim descobriam que foram ludibriados e dia após dia trabalhariam arduamente para sanar essa dívida, que, na verdade, só aumentaria com o passar dos tempos, tendo em vista que o pagamento pela sua produção nos seringais era mínimo e tudo o que precisavam no que diz respeito à alimentação em geral teriam que comprar do dono do seringal a preços exorbitantes, fazendo com que estes contraíssem mais dívidas e impedindo-os de deixar os seringais, já que a quitação da dívida era condição para isso. Nas palavras de Souza:

O seringueiro, retirante nordestino que fugia da seca e da miséria, era uma espécie de assalariado de um sistema absurdo. Era aparentemente livre, mas a estrutura concentracionária do seringal o levava a se tornar um escravo econômico e moral do patrão. Endividado, não conseguia mais escapar. Se tentava a fuga, isto podia significar morte ou castigos corporais rigorosos. Definhava no isolamento, degradava-se como ser humano, era mais um vegetal do extrativismo (...) (2010, p.109).



Temos esse fato bem descrito em uma cena da teledramaturgia, na minissérie *Amazônia*, de Galvez a Chico Mendes, de Glória Perez (2006), no qual é mostrada a indignação do migrante nordestino Bastião ao chegar com sua família ao Seringal Santa Rita e descobrir que fora enganado:

Bastião: - Na hora de contratar ninguém me falou que era desse jeito, Seu Coronel. Tá certo que eu não *preguntei* antes, mas isso é caso até de recorrer ao juiz.

- Coronel Firmino: - Juiz? Mas que juiz? Onde é que *cê* pensa que tá? Aqui no meu seringal mando eu! Aqui eu sou o juiz. Juiz, delegado, imperador, papa, rei e ninguém se mete a besta, não! E na lei daqui só tem um artigo: é o 44 (mostrando a espingarda). É bala! (2006, DVD 1).


Assim, temos a ficção no território da verossimilhança, ou seja, daquilo que sem ser real, poderia ter acontecido dentro daquele contexto histórico.

A Minissérie: Amazônia, de Galvez a Chico Mendes.

Baseada nos romances *O Seringal* de Miguel Ferrante e *Terra Caída* de José Potyguara, a minissérie *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes* – de Gloria Perez (2007) narra a história do Acre, última região a ser incorporada ao território brasileiro em 1904.

A trama inicia em 1899 no Acre, remonta a trajetória de seringueiros na Amazônia no período áureo da borracha, época em que a região era única produtora da borracha – látex – e desta forma tinha os olhos do mundo voltados para ela.

A narrativa é dividida em três fases históricas – na primeira fase encontramos o percurso de duas famílias: a família do seringueiro Bastião e do seringalista, coronel Firmino. Fugindo da seca que assolava a região nordeste, Bastião e sua família migram para o Acre com o desejo de melhoria de vida e ascensão social, porém, ao chegar ao Acre, no seringal Santa Rita, de propriedade do coronel Firmino, percebe que fora iludido, assim como tantas outras famílias que ali chegaram. Bastião e sua família tem sua mão de obra explorada pelo seringalista que além de controlar todos os seus gastos ainda o obriga a contrair dívidas, deixando-o sem alternativas senão submeter-se aos desmandos do coronel.




Quanto às personagens históricas, temos na primeira fase Luiz Galvez - O enredo demonstra a chegada do espanhol em Manaus, bem como seu movimento pela conquista do Acre, criando assim o Estado Independente do Acre.

Também merece destaque o personagem histórico Plácido de Castro, um jovem militar que resolve tentar a sorte e fazer fortuna demarcando seringais no norte do país. Em meio às suas viagens à região, Plácido, em uma de suas idas a Manaus, é convidado pelo poeta Orlando Lopes – que na tentativa de expulsar os bolivianos que ocupavam o Acre fora derrotado – ao liderar um novo confronto, porém, desta vez ensinando técnicas de guerra à tropa.

A segunda fase da minissérie é representada por meio de tramas ficcionais, como da personagem Augusto, filho de coronel Firmino, que na primeira fase é apresentada como um jovem justo. Tem sua personalidade modificada e surge como um homem tão ou mais injusto e desumano do que seu pai fora.

Na terceira fase da minissérie é apresentada a saga de Chico Mendes. Apreensivo com a exploração descomedida da Floresta Amazônica e dos seringueiros, bem como o abandono destes por parte do Estado e da sociedade, surge como alguém que busca dar voz àquela parcela da população, visando o cumprimento dos deveres e obrigações que o país possui para com eles. Juntando todos os problemas que assolavam os seringueiros ainda somava-se a exploração dos fazendeiros locais que desflorestavam grandes áreas para transformá-las em pasto. Dessa forma, Chico Mendes juntamente com outros amigos funda o Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Brasiléia, unindo seringueiros e índios em prol de uma mesma causa, e aguça a ira dos fazendeiros locais. Com vistas a enfraquecer o movimento sindicalista os fazendeiros mandam assassinar um dos líderes do sindicato – Wilson Pinheiro – causando grande comoção, porém Chico Mendes não desiste de seus objetivos e tem apoio de amigos influentes e admiradores de sua causa, dentre estes Mary Alegretti e o cineasta inglês Adrian Leopoldo.

Por meio de seus amigos influentes Chico Mendes consegue apresentar suas convicções em uma reunião nos Estados Unidos, alcançando a atenção para a causa dos seringueiros e da Amazônia. Seu discurso gera impacto e Chico Mendes é entrevistado pelo Jornal *The New York Times*. O mundo todo passa a conhecer sua causa, sensibilizando assim autoridades internacionais, o que acarreta ao corte de financiamento aos fazendeiros no Acre, fato que gera revolta entre eles e faz com que



estes planejem a sua morte. No dia 22 de Dezembro de 1988, Chico Mendes é assassinado em sua residência, em Xapuri, pequeno município do estado do Acre, e morre nos braços de sua esposa Ilzamar.

Relações entre Literatura e História

A literatura e a história são campos de conhecimento que dialogam pelo fato de uma utilizar-se da outra com vistas à explicação de algum fenômeno (fato) ou mesmo para fins de entendimento.

A história tal como a literatura é uma narrativa que constrói o 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. [...] Assim, no sistema de representações sociais construídas pelos homens para atribuir significado ao mundo, ao que se dá nome de imaginário, a literatura e a história teriam seu lugar, como formas ou modalidades discursivas que tem sempre como referencia o real, mesmo que seja para negá-lo, ultrapassá-lo ou transfigurá-lo (PESAVENTO, 2003, p.33).

Assim, habitualmente recorremos a estas áreas de conhecimento com o objetivo de reproduzir uma realidade. Uma das maiores discussões em torno deste tema é a questão da representação dos fatos retratados por ambas as disciplinas, enquanto a história conta com documentos oficiais que, teoricamente, atestam a veracidade do discurso histórico, a literatura não necessita de comprovações para evidenciar os fatos expostos.

Porém, a discussão entre essas relações é antiga e advém desde a antiguidade quando Platão no livro *X da República* defende a ideia de que “a imitação poética está afastada das realidades supremas, porque a matéria dos poemas são as aparências de um mundo de aparências” (PLATÃO, 2002, p. 604). O autor afirma ainda que “o poeta vive no erro e faz cópia da cópia, a cópia desvirtuada do real” (p. 604). Contrariando Platão, Aristóteles assevera que não é encargo do poeta expor a realidade e sim encenar a possibilidade do acontecimento, do que seria possível, verossímil e necessário. Diz ainda que “o historiador e o poeta não diferem por escreverem em verso ou prosa (...), diferem sim, em que um diz as coisas que sucederam e o outro as coisas que poderiam suceder” (ARISTÓTELES, 1993, p. 50).

Desse modo, temos duas visões diferentes acerca das relações entre história e literatura, enquanto que para Platão literatura a imitação significava distanciamento,

falsidade e ilusão, para Aristóteles imitação seria o lugar da verossimilhança, ou seja, da representação.

Conforme Affonso e & Sidney Chalhoub: “para historiadores a literatura é, enfim, testemunho histórico” (1998, p.6), relato de acontecimentos no qual se busca descrever a ação ou das ações elencados por personagens diversos. Essa possibilidade de uso da literatura segundo Silveira (2006), como documento histórico, foi possível graças ao debate historiográfico que ocorreu a partir de 1960, problematizando novos temas e objetos, inserindo-os nos campos das paixões e não somente das racionalidades, buscando análises que privilegiavam os sentimentos e as sensibilidades na reconstrução da história.

Dessa maneira, podemos compreender as relações entre história e literatura e suas aproximações como forma de entendimento e explicação de acontecimentos de uma temporalidade passada, no que diz respeito a questões que norteiam os homens em cada época de sua história, no seu momento histórico, em seu espaço de atuação. Desta feita podemos dizer que as duas disciplinas têm por objetivo a reconstrução de um passado, sendo este “real” ou “imaginário”, porém, tendo em vista critérios de credibilidade e verossimilhança, dessa forma, uma obra ficcional contém traços históricos visto que essa é ambientada em um determinado tempo histórico, carregando traços daquela sociedade, e pode, sim, ser um documento histórico.

A representação Histórica e Ficcional em *Amazônia*, de Galvez a Chico Mendes




Fonte: <https://educacao.uol.com.br/biografias/chico-mendes>



Fonte: <http://amazonia.globo.com/Series/Amazonia/Personagem/>

A minissérie *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes*, de Glória Perez (2007), retrata a história do Acre, última região a ser incorporada ao território brasileiro, em 1904. A obra apresenta a trajetória de três personalidades que marcaram a história do




lugar: Luiz Galvez, espanhol que proclamou a independência do Acre, em 1899; Plácido de Castro, jovem militar do Rio Grande do Sul que liderou o movimento armado dos seringueiros contra os interesses da Bolívia e por fim, a personagem Chico Mendes que lutou pelos interesses dos seringueiros frente ao descaso do Estado para com estes e também pela causa da preservação da Amazônia. Para efeito desta pesquisa focaremos na personagem Chico Mendes.

Na terceira fase da minissérie nos é apresentada a trajetória de Chico Mendes, jovem ambientalista que lutou e deu voz aos seringueiros na Amazônia, na pequena cidade de Xapuri, no município do Acre. Francisco Alves Mendes da Silva, mundialmente conhecido como Chico Mendes, nasceu em 15 de dezembro de 1944, na cidade acreana de Xapuri. Exercendo a profissão de seringueiro, um ofício que aprendera ainda na infância com o pai, que era migrante cearense, Chico Mendes destacou-se como sindicalista e ativista político engajado com questões ligadas à preservação ambiental da Amazônia. Por sua luta em defesa dos seringueiros, ganhou reconhecimento internacional, mas também despertou a ira de grandes fazendeiros que exploravam as terras as quais ele queria ver preservadas.

Como não havia escolas nos seringais, Chico Mendes foi analfabeto até por volta dos 20 anos. Aprendeu a ler com o militante comunista Euclides Távora, que, fixando residência em Xapuri, impressionou-se com a inteligência do menino e decidiu instruí-lo, inclusive orientando-o posteriormente na função de secretário do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Brasília, município do Acre. Como sindicalista, encampou acirradas lutas na década de 1970 contra o desmatamento da região, de forma pacífica, por meio dos “empates”, que consistiam na ação dos seringueiros em “empatar” o desmatamento, protegendo as árvores dos tratores e motosserras com seus próprios corpos, “abraçando” coletivamente essas árvores.

A terceira fase da trama inicia na década de 80 e nos apresenta Chico Mendes, em sua fase adulta. Interessante que, para ligar os três momentos (fases) da minissérie, a autora nos apresenta Chico Mendes em um diálogo com Bento, que é uma personagem ficcional, a única que permaneceu na narrativa. Bento é inserido na narrativa por volta de 1910 (o ano não é precisamente informado na minissérie, mas sabemos por meio dos acontecimentos históricos apresentados, que foi no final do primeiro ciclo da borracha). Filhos de migrantes cearenses, que fugindo da seca e da miséria que assolavam a região




nordeste, vieram para Amazônia em busca de melhores condições de vida e, como tantos outros, foram ludibriados. E por falar nessa relação entre história e ficção, já que Chico Mendes é uma personagem histórica, alguém que de fato existiu, e Bento uma personagem ficcional, retomando o que foi dito por Aristóteles em *Poética* cabe ao poeta relatar as coisas que poderiam acontecer, ora se Bento era uma migrante seringueiro que viveu naquela época de exploração da borracha e sobreviveu às intempéries do tempo, poderia ele, sim, ter conhecido Chico Mendes, isso claro, dentro de uma realidade ficcional, pois não há relatos sobre a existência dessa personagem que não os ficcionais.

Na minissérie também é retratada a criação do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Brasiléia, uma associação que desencadearia a luta dos seringueiros por seus direitos negados. Na cena mostrada vemos a primeira vez que a palavra sindicato é citada aos extrativistas, os quais não faziam ideia do que se tratava e nem como poderia ajudá-los, entretanto Chico Mendes recorda-se do seu tempo de infância quando foi alfabetizado pelo militante Euclides de Távora e, pela primeira vez, ouviu o termo: “se um dia chegar aqui no Acre uma coisa chamada sindicato, você entra” (PEREZ, 2007, DVD5). Com a ajuda de Mendes o sindicato foi criado no ano de 1977 e tinha por objetivo a luta pelo direito da posse de terras pelos nativos, visto que os seringueiros estavam sendo expulsos com emprego de violência de suas terras por fazendeiros que descampavam grandes áreas para transformar em pasto.

Também é mostrada a estratégia do “empate” que consistia no impedimento da derrubada de árvores por parte dos fazendeiros. Seringueiros e familiares colocavam-se em círculo ao redor das árvores formando uma verdadeira corrente humana com o propósito de impossibilitar a derruba da floresta. O primeiro empate conhecido se deu no Seringal Carmen, em 10 de março de 1976 (GONÇALVES, 2003, p.77).

Outro fato histórico que encontramos retratado na dramaturgia diz respeito à viagem a Miami, onde Mendes discursou na reunião do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e pediu o fim do financiamento para construção da BR-364, que atravessaria Rondônia até o Acre.

Os olhos atentos, carregando uma maleta de plástico azul, Chico Mendes ia praticamente arrastado pelo fluxo de passageiros que acabavam de desembarcar no aeroporto de Miami. (...) Mas Chico não estava em Miami para cumprir a alegre e dispendiosa rotina da



maioria dos turistas brasileiros que ali desembarcam (SOUZA, 1990, p.19).

Na minissérie essa cena recebe grande ênfase, já que a partir daí que a personagem irá aguçar ainda mais a ira de seus inimigos, que não o perdoariam por tal ato de afronta a seus interesses econômicos e passariam a tramar sua morte.


Na última cena da minissérie é mostrado o episódio da morte de Chico Mendes, e antes disso, também vemos os relatos de denúncias do seringueiro aos meios de comunicação informando que estava sofrendo ameaças por parte dos fazendeiros locais, nada é feito pelas autoridades da região. No dia 22 de Dezembro de 1988 Chico Mendes é assassinado a mando de Darli e Darci Alves. Na dramaturgia vemos cruzamentos entre história e literatura, já que ao mostrar as cenas do sepultamento do seringueiro são mescladas cenas fictícias e reais, aparecem fotos, vídeos do enterro de Mendes e a carta que este escreveu antes do acontecido é narrada pelo ator Cássio Gabus Mendes, que na ficção viveu Chico Mendes:

Não quero flores no meu enterro, porque sei que elas serão arrancadas da floresta! Quero apenas que meu assassinato sirva para acabar com a impunidade dos jagunços no Acre, que sob a proteção da polícia de 75 pra cá já mataram mais de 50 pessoas como eu, líderes seringueiros, empenhados em defender a Floresta Amazônica e fazer dela um exemplo de que é possível progredir sem destruir. Vou para Xapuri ao encontro da morte (MENDES, 1988).

Considerações Finais

Como afirmado anteriormente, a literatura e a história são campos de conhecimento que dialogam e criam momentos de verossimilhança, uma realidade perceptível, que pode ser notada facilmente pelo telespectador. A minissérie por meio da reconstrução do enredo refaz uma parte da história pouco conhecida pelo Brasil, envolvendo pessoas que ainda estão ocultas na história de nossa nação, sua vida, sua exploração e a dependência que em frente aos desmandos dos coronéis. A rudeza da vida no trabalho e a dura cerviz do lugar constituem uma prisão, tendo a floresta como os muros intransponíveis.

A trajetória de Chico Mendes confunde-se com a dos seringueiros na Amazônia, e quando pensamos no plano ficcional, a história entrelaça-se com a ficção e, assim,



temos no terreno da verossimilhança o campo ideal a reconstituição dessa personagem pouco conhecida na história do Brasil.

Os seringueiros tornaram-se protagonista de sua própria história, interrompida por um ato brutal, o assassinato de um dos maiores homens que existiu no norte do país – Chico Mendes. A partir daí o Brasil acordou para uma realidade tensa que acontecia Amazônia, as constantes lutas entre seringueiros, grileiros e madeireiras, os muitos descasos, a falta de políticas públicas e o alcance inexistente de governos omissos revelaram uma realidade ainda atual. Ficção e realidade coexistem, são planos que emergem para a compreensão de nossa realidade atual, ainda presente na Amazônia. A história dessa personagem representa a trama de cada um de nós, ainda carentes de políticas de governos. Sua importância foi tamanha que a minissérie de Glória Perez, no plano ficcional retrata um contexto histórico da região norte que, ainda hoje, funciona como denúncia social.

Referências

AMAZÔNIA de Galvez a Chico Mendes. Direção Marcos Schechtman. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2007. 7 DVDs.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 3. ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.

BENCHIMOL, Samuel. *Formação Social e Cultural: Amazônia*. 3ª ed. Manaus: Editora Valer, 2009.

CHALHOUB, Sidney & PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *A História Contada: capítulos de história social da literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CUNHA, Euclides. *À margem da história*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “O mundo como texto: leituras da história e da literatura”. *História da Educação*, ASPHE/FAE/UFPEL, Pelotas, v. 7, n.14, p33, set.2003. <<http://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/30220/pdf>> acesso em: 22/07/2017.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. *Geografando nos varadouros do mundo: da territorialidade seringalista (o seringal) à temporalidade seringueira (a reserva extrativista)*, Brasília: Ibama, 2003.

LIMA, Lucilene Gomes. *Ficções do Ciclo da Borracha: A Selva, Beiradão, O amante das Amazonas*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2009.



PLATÃO. *República*. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002. Tradução de Enrico Corvisierien.

SILVEIRA, Cristiane. *Entre a história e a literatura: A identidade nacional em Lima Barreto*. *História: Questões & Debates*, Curitiba : Editora UFPR, n. 44, p. 115-146, 2006.

SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense – do colonialismo ao neocolonialismo*. 3º edição. Manaus: Editora Valer, 2010.

_____. *O Empate contra Chico Mendes*. 2.ed. São Paulo: Marco Zero, 1990.

QUADROS DE BATALHA – DA PINTURA À LITERATURA, FICÇÕES DA HISTÓRIA E DA ARTE

Carlinda Fragale Pate Nuñez (UERJ)¹

Vera Lúcia Pian (UERJ)²

Resumo: Com base em Aby Warburg e Walter Benjamin, o artigo focaliza duas narrativas: pela via figurativa, o quadro monumental de Pedro Américo, “A Batalha do Avahy”, objeto de dois estudos referenciais – de Lilian Schwarz (2013) e de Jorge Coli (2002); pela via literária, a narrativa ficcional *Xadrez, truco e outras guerras* de José Roberto Torero (1998), texto paródico que descortina na guerra aspectos picarescos, canhestros. Pintura e texto literário propõem visões particulares da Guerra do Paraguai (1864-1870): grandiosidade e catástrofe, elevação e picardia, dando lugar a aspectos que ultrapassam a perspectiva histórica.

Palavras-chave: Aby Warburg, Walter Benjamin, Quadros de batalha, Imagem dialética


Há uma frase de José Roberto Torero, em *Xadrez, truco e outras guerras* (1998), que não é pronunciada à toa por uma das personagens. Diz o Coronel, perante a sanha, no campo de batalha em que se encontra: “...a cena daria um bom quadro a óleo”³ (TORERO: 1998, p. 117). No contexto da narrativa metaficcional inspirada na Guerra do Paraguai (1864-1870), a citação remete à tela monumental de Pedro Américo, “A Batalha do Avahy” (1872-1877), que se encontra no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. A batalha, travada em dezembro de 1868, marcou a etapa decisiva da campanha militar após a qual a Tríplice Aliança desbaratou o sonho de acesso ao mar que levou Solano López e ao Paraguai à ruína.

Tanto o escritor quanto o pintor se apropriaram deste que é um dos temas mais controversos de nossa história, com premissas afins e opostas. A principal afinidade está em ambos mostrarem a magnitude do belicismo, nem antes, nem depois ultrapassado, na América Latina, que faz da Decembrada o episódio a partir do qual outras fases do conflito internacional são rememorados. A matança em torno do arroio Avahy se tornou a epítome daquela guerra. A oposição decorre da perspectiva adotada: uma, a da exaltação patriótica e épica; a outra, a ironização da beligerância, capaz de ressaltar aspectos picarescos, canhestros, tanto dos heróis aureolados pela História quanto dos indigentes, “bucha de canhão” para conflitos alheios ao seu discernimento. Texto literário

¹ Mestre e Doutora em Literatura Portuguesa pela UFRJ. Pós-Doutorado pela Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Professora Associada de Teoria da Literatura. Contato: carlindanunez@gmail.com.

² Graduada em Direito e História. Mestre e Doutoranda em Literatura Portuguesa pela UERJ. Mestre em História Antiga e Medieval. Psicanalista. Contato: verapian@globocom.com.

³ A partir daqui, as citações da obra serão referidas pela sigla XTG, seguida do número da página.



e pintura propõem visões avessas e indissociadas da Guerra do Paraguai: grandiosidade e catástrofe, em cada passo destas narrativas.

Durante a refrega às margens do Avaí, a força paraguaia bateu-se com tenacidade, mas foi envolvida e destroçada por um movimento de flanco, com a chegada de três mil homens de reforço ao exército brasileiro. Apenas cem paraguaios sobreviveram ao confronto. A vulgata do evento registra a participação de centenas de mulheres entre os combatentes. Estes detalhes são pivôs para a metaficção concebida por Torero.

Para abordar a multivariada de aspectos e a densidade dos dois objetos colocados em correlação, valemo-nos de Aby Warburg e Walter Benjamin, pesquisadores que vêm sendo continuamente associados pelo privilégio que atribuem ao elemento imagético, nas representações da história factual e cultural.

Nossas articulações entre a narrativa literária e a pictórica se baseiam nos conceitos de *Nachleben* (“sobrevivência”), *Pathosformel* (“fórmulas emotivas”) e *Bilderfahrzeuge*⁴ (“imagens-veículos”, capazes de transportar motivos no tempo e no espaço e fazê-las reaparecer, renotadas, em figurações históricas da arte), elaborados por Aby Warburg, e de *dialektisches Bild* (“imagem dialética”), *Denkbilder* (“imagens de pensamento” em micronarrativas) e *Bildgedächtnis* (“memória visual”), desenvolvidos por Walter Benjamin – todas instauradoras de uma espaçotemporalidade heterogênea, impura, salpicada de sedimentos remotos, protensões e retensões, no contexto da atualidade em que são produzidas –, e por dois estudos referenciais sobre a Batalha do Avaí, de Lilian Schwarcz (2013) e de Jorge Coli (2002), pela via da história da arte.

A tela magnífica, de mais de 60 m², é uma pintura celebrante da construção histórica do Brasil, no apogeu do 2º Reinado (1840-1889). Este exemplar do gênero “pintura de batalhas” não foge, entretanto, às transformações da mentalidade que, ao longo do XIX, esvaziaram o heroísmo sanguinário e relegaram os grandes quadros históricos a “ficções fabricantes de História” (COLI: 2002, p. 115).

O quadro reflete a nova tendência do gênero: ficcionaliza a beligerância em suas incontáveis formas, não mais como apoteose da bravura, mas como o engolfamento de

⁴ Warburg assim denomina imagens que colocam em movimento a “vida póstuma” da cultura pagã, transportam gestos emocionalmente intensificados (*Pathosformeln*) e, ao mesmo tempo, disseminam fórmulas artísticas de expressão. Esta linha de continuidade reversa para o antigo recupera elementos e eventos significativos, durante eras sedimentados e totalmente incrustados na memória humana. Os painéis fotográficos que integram o Atlas *Mnemosyne* são definitivos *Bilderfahrzeuge*.

inúmeras micronarrativas (microquadros), numa estrutura elíptica e helicoidal, que evolva das bordas inferiores da tela e sobe num “imenso redemoinho, cujo vórtice é o horizonte” (COLI, id., p. 116). A visão tumultuosa e violenta da guerra é uma *Denkbild* (BENJAMIN: 2004), uma forma de encarar a catástrofe humana nas suas dimensões empíricas, oníricas e de memória⁵. É uma imagem imaginada. Nas palavras de Gehard Richter (2007: p.17), ela “incorpora a presença negativa do infinito nas características estéticas formais de sua própria finitude”⁶ A “imagem de pensamento” sobre a guerra brota, na tela, maximizada, em situações discrepantes e chocantes, que fazem pensar. A tela é uma *Denkbild* recoletiva, resultante de várias *Denkbilder* distribuídas na tela.

Selecionamos, no painel pictórico de Américo⁷, quatro núcleos representativos dos fenômenos que pretendemos demonstrar: a interação de códigos artísticos, coligados por um elemento externo, que preside a significância da representação. Este *tertium quid* constitui, ao mesmo tempo, o critério de recorte da obra de Américo e o dispositivo articulatório de nossa equação comparativa: pintura x literatura, *A Batalha do Avaí* x *Ira*.

1º núcleo: Os heróis




Figura 1: Pedro Américo. *Batalha do Avaí*. (Detalhe: 1º núcleo)

No centro, à esquerda, entre a cúpula esfumada que se vai formando no céu e o fosso criado pela convergência das tropas aliadas, destacam-se os heróis em suas montarias: o Capitão de Mar-e-Guerra Luiz Pereira da Cunha, de binóculos, no cavalo negro; erguendo-se da sela; no cavalo castanho, o (antes) Marechal e (depois da guerra) Barão da Penha, e, entre os dois, o General Caxias, plácido, sobre o corcel branco, formando um trindade nada ferosa, quase apática, infensa à conflagração do terror. Os heróis, como os deuses que a imagem épica evoca, contemplando a andromaqueia, distantes, impecáveis e inatingíveis, estão desinvestidos de qualquer traço heroico. Estão ofuscados pelo tumulto retratado e pelo cataclismo que o

⁵ Benjamin explica o conceito, na abertura do ensaio sobre San Gemignano, em *Rua de mão única*: “Achar palavras para aquilo que se tem diante dos olhos – quão difícil pode ser isso! Porém, quando elas chegam, batem contra o real com pequenos martelinhos até que, como de uma chapa de cobre, dele tenham extraído a imagem” (BENJAMIN: 1994, P. 203).

⁶ No original: “...the *Denkbild* can be thought as the embodying of the negative presence of the infinite in the formal aesthetic features of its very finitude”.


⁷ Esta seleção deve muito ao estudo de Lilia Schwarcz (2013) sobre a tela de Pedro Américo. Ainda que nossos objetivos sejam outros, a obra magistral da pesquisadora indicou-nos os núcleos temáticos escolhidos para esta análise.



circunscreve – na terra, o ataque por todos os lados do Avaí; no firmamento, a borrasca. Juntos, *Denkbilder*, o dilúvio de sangue. Paradoxalmente, aos pés das figuras máximas que ocupam a faixa mais elevada da ocupação humana, encontram-se os adversários, agora suplicantes; a uma distância estratégica, as patentes assistem à andromaqueia – são os deuses inferiores, no campo de batalha. O trio está retirado, destacado da totalidade furiosa, que arrebanha a todos os demais.

De forma semelhante se estrutura a narrativa de Torero, introduzida por um grupo de sete capítulos que fornece os retratos das personagens principais, segundo a hierarquia militar decrescente, do Rei, que teleguia a guerra desde Portugal, seguindo-se pelo General, o Coronel, o Capitão, o Tenente, o Sargento até o Soldado raso, protagonista da guerra fictícia, mas que está diretamente ligada à Batalha do Avaí, pela rota fluvial que alinhava os capítulos, na marcha até o arroio, e pela culminância da trama no massacre ocorrido com a chegada do reforço dos três mil. Com a morte do Soldado (cap. 47), abre-se o epílogo, sete capítulos em sequência simetricamente inversa ao prólogo, informando a situação dos sobreviventes e bem-sucedidos no pós-guerra, fechando-se, assim, o arco narrativo no ponto onde se iniciou, a sala do Rei. A organização dos capítulos coincide com o que se observa na *Ilíada* – em cuja ordenação dos episódios, no primeiro e no último cantos, se verifica a mesma ordem invertida, cantos inicial e final emoldurando o embaralhamento de um sem-número de eventos, nos cantos internos. Na metaficção de Torero, os poemas homéricos (sobretudo a *Ilíada*) se encontram fina, sublinearmente intertextualizados, mas o que prevalece é outra coisa: a paródia de procedimentos estilísticos da épica grega agencia o desmonte de “verdades” a respeito da Guerra do Paraguai e a abordagem literal das imagens de pensamento sobre a guerra, num texto que não desiste do ‘trabalho hegeliano’ do conceito, que se dá pela via ficcional. A referência épica é, por isso, uma *Nachleben*, sobrevivência de passagens homéricas, transformadas em veículos para a compreensão de algo totalmente diferente de sua origem e absolutamente atual, em relação à questão que se abre: que guerra foi afinal aquela? Onde estão seus atores principais, os vencidos e, sobretudo, os anônimos e esquecidos?

Instaura-se, através do uso jocoso do discurso épico, a dessolenização da pompa militar e a derrogação do próprio sentido atribuído àquela guerra. São inúmeros os gestos verbais típicos da epopeia, bem como o pastiche de episódios ou a livre apropriação de motivos dos poemas homéricos e de outras fontes da tradição clássica, refigurados. Na



modalidade épica da paródia, são especialmente bem empregados os epítetos⁸ (que se colocam no lugar dos nomes das personagens), o estilo formular do verso homérico (em frases que se repetem, com pequenas, mas significativas variações), as enumerações exaustivas; no plano da mecânica épica, preces paródicas (caps. 35 e 120), as descrições detalhadas, os banquetes em campo de batalha e além-mar (cap. 9, 33, 47), os combates singulares (cap. 18), os incêndios (caps. 25, 26 e 34), as intervenções sobrenaturais (cap. 39, o céu enegrece, e 40, o Soldado é salvo por milagre), os fatos simultâneos (na batalha e na corte: caps. 23 e 24; 41 e 42), as piras dos mortos (cap. 30 e 35), as antecipações de desfecho, os catálogos (dos “jumentos”/da tropa, cap. 14; dos heróis/ligados a santos padroeiros, cap. 15; das mulheres, cap. 46), a ida itimorata do Soldado ao acampamento estrangeiro (cap. 41, refazendo o episódio de Príamo aos pés de Aquiles, *Il*, XXIV), o apreçamento de um espião que é morto depois de fornecer informações (como Dólón, *Il*, X) e outros marcadores (discursivos e narratológicos), a serviço de uma nova percepção do evento celebrado como o mais bem-sucedido empreendimento militar brasileiro.

Dando suporte à *Nachleben* humorística da nossa *Ilíada*, um repertório de engramas visuais e literários de longa tradição ressurgem na narrativa atual. A *Odisseia* é lembrada, quando o Tenente, após perder um olho em combate, é chamado Cíclope (cap. 46); ou os aliados são ludibriados pelo cordão humano amarrado à entrada da cidade invadida pelos paraguaios, causa da guerra (cap. 18), e depois pelo engenhoso estratagema das baionetas, posicionadas no alto do forte, para simular presença humana, quando os paraguaios já se tinham retirado (cap. 20) – os paraguaios encarnam a astúcia maléfica de Ulisses; ou ainda quando o Soldado, depois da vitória sobre o inimigo, confessa que ser esquecido naquele fim de mundo importava muito pouco, já que continuaria próximo à amada – “até um casebre no meio do Hades e à beira do Aqueronte seria um palácio para eles” (XTG, p. 164), um pastiche das palavras de Aquiles, já morto: “Preferia servir como pastor na Terra, a ser rei do Hades” (*Od*. XI, 488-491).

⁸ As personagens da metaficção são nomeadas por epítetos, tirados de suas patentes ou qualidades: Conta Almas, Mulher das Cartas etc. O Soldado é também “o encantador”(p. 68) e “rei dos despedaçados” (p. 73). Na cena em que o Soldado amansa cavalos presos num atoleiro, movimentando-se com a agilidade, reconhecemos o pastiche de Aquiles e de seu epíteto principal, “de pés ligeiros”.

Outras apropriações da antologia clássica são também identificáveis. É o caso dos mais de cem coléricos abandonados às margens de um rio⁹ (cap. 31), que recobra a tragédia de *Filoctetes* (Sófocles, 409 a.C.), ou o episódio do Soldado, ao assistir ao morticínio de companheiros e inimigos, do alto do forte, que remete ao alívio do observador de um naufrágio por estar distante, em lugar seguro, no *De Rerum natura* (livro II) de Lucrécio (séc. I a.C.). Nas palavras do narrador, “*Dali de cima pôde ver muitos compatriotas dizimados pela pontaria dos inimigos. Admirava suas mortes heroicas e, ao mesmo tempo, agradecia a Deus por não ser um deles*” (XTG, p. 66). Mas na guerra é diferente: o mar de sangue vai buscar suas vítimas ou as atrai para ele. Ao final do mesmo capítulo, depois que o Soldado apeia da torre para o combate corpo a corpo, o narrador aprofunda aquela experiência do turbilhão (XTG, p; 68):

Graças ao tom humorístico, a narrativa sustenta a associação de um discurso consagrado (heroico) a uma lógica que lhe é contrária, e desta forma resulta por dialetizá-lo. Seja no alto em que os oficiais fleumáticos se encontram, seja no baixo, onde os combatentes morrem, a deseroificação prevalece como tema.

2º núcleo: O confisco das bandeiras

No primeiro plano da tela, aparece, em destaque, um oficial brasileiro empunhando




Figura 2 Pedro Américo. *Batalha do Avaí*. Detalhe: 2º Núcleo.

dois estandartes paraguaios, troféus de guerra que indicam a supremacia dos aliados no pandemônio da batalha. O oficial, provavelmente o Tenente Alves Pereira, está cercado por inimigos. As bandeiras rotas já indicam o fim da batalha, a derrota dos paraguaios.

O combatente brasileiro se situa entre dois paraguaios armados: à esquerda, o que empunha a lança, mesmo subjugado entre as patas do cavalo, tenta segurar-lhe as rédeas; o outro, à direita, empunhando um sabre, ostenta o peito nu, selvagem, a expressão facial da barbárie.

O tenente está também sob a mira do oficial paraguaio com o corpo contorcido, ainda que deitado, no plano inferior esquerdo, por sobre soldados que pilham

⁹ Os 111 coléricos evocam também o número de mortos no massacre do Carandiru, inferno a que já foi associado o sistema penitenciário no Brasil. Devemos esta observação a alunos de Teoria da Literatura IV da UERJ, que estudaram o texto como escrita paródica.



companheiros feridos ou mortos, uma cabeça degolada e uma mão amputada. Tudo, para o bem e para o mal, em torno das bandeiras, que constituíram, depois, uma questão diplomática entre Brasil e Paraguai¹⁰.

Lilia Schwarcz (2013: pp. 83-85 e 128) chama a atenção para o simbolismo das bandeiras, sua função como sinalizador das tropas em ação e seu papel de catalizador moral dos combatentes. Warburg identifica outras dimensões neste indispensável item da pintura de batalha: a bandeira é também uma arma, poderosa, defensiva de outra ordem: ela evoca deusa do vento, Fortuna, que o militar agarra em forma corpórea, como potência capaz de decidir seu destino. Além do mais, ela estipula territórios, mas também os coloca em trânsito. Em torno dela se mata e se morre. A dialética do estandarte pátrio estrutura a cena. A microtela se constrói a partir desta imagem dialética, onde vida e morte, heroísmo e vileza, raças e etnias, bárbaros seminus e civilizados trajados e calçados digladiam. Armas mortíferas emparelham com objetos de supérflua utilidade (tambor, cantil, moedas e uniforme pilhados, corneta, pele da montaria). Todos estão por fio, enlaçados às bandeiras esfarrapadas, signos da vitória e do fracasso ao mesmo tempo.

Na metaficção, a instabilidade da própria guerra e a inconsistente ideia que dela fazem as personagens de Torero invertem o potencial dialético das bandeiras. Elas entram na narrativa, “num cercadinho formado por oito recrutas” (*XTE*, p. 64), marcham silenciosas, sem serem mencionadas, até a recuperação do território invadido por Solano López, quando atacantes e atacados selam a paz “*com animadas conversas de botequim, cães das duas nacionalidades caçando comida juntos e crianças correndo pela rua, muitas vezes agitando a bandeira dos que haviam matado seus pais*”(id., p 156) e chegam à etapa final “desglamourizadas”, como mero ornamento cenográfico: a última bandeira da narrativa é hasteada no momento em que simultaneamente se festeja “*a grande vitória nacional*” e são sepultadas as vítimas da sabotagem à solenidade (id, p.169). A dialética negativa esfarrapa o simbolismo solene e austero do lábaro.

Torero, com o riso nervoso, rechaça os horrores da guerra como escândalo. O silêncio fala nele. Américo, acadêmico e romântico, é grandiloquente, aponta, com o duplo mastro, o centro luminoso do quadro, o rojão disparado ao firmamento e a vibrante cortina de fogo e fumaça ao fundo.

¹⁰ O próprio Solano López reclamou do tratamento desrespeitoso dispensado pelas tropas aliadas às bandeiras paraguaias. O Brasil devolveu-as ao país, em 1899.

3º núcleo: O soldado que nos olha

No centro da tela de Pedro Américo e em meio ao furor da batalha, deparamo-nos com o soldado que traz o número 33 em seu quepe. Trata-se do autorretrato do pintor, e 33, a sua idade ao executar o quadro. O artista toma para si uma narração que supõe indelegável e para a qual abdica da ação na batalha: apresenta-se imóvel diante da profusão de movimentos violentos. Toda a força da sua atuação está concentrada em uma emoção muda diante do horror da guerra, diante do medo da morte, diante do sentir primitivo que o leva, em um intervalo de oscilação (WARBURG: 2010, p. 3), a empreender o gesto excessivo e absurdo de olhar para quem o olha fora da tela. Com este gesto enseja um encontro, ampliando o espaço de criação e transformando a representação plástica do soldado em texto, testemunho da barbárie.




Figura 4: Pedro Américo. Detalhe: 3º Núcleo.

Em seu rosto, o soldado 33 traz a marca da nossa frágil humanidade, insígnia do homem comum, sem qualidades notórias, mas que se agiganta no breve intervalo (*Zwischenraun*) entre a sua imobilidade e a ação inaparente dos olhos que nos olham: instante de enigma onde um rosto ganha vida e retorna do passado para habitar entre nós no mais incongruente e vital anacronismo. O olhar aterrado, perplexo, é também indagador. Somente a questão e a resposta, juntas, resgatam o *lógos* da imagem.

A imagem do soldado 33 ganha também uma dimensão emblemática, por estar ladeado por um soldado negro, rompendo o silêncio iconográfico sobre a participação de escravos no exército brasileiro (SCHWARCZ: 2013, p. 156). O olhar enviesado do soldado negro mostra um “estar no mundo” sem ideologias, sem voz: ele não nos olha diretamente, nem olha diretamente para a batalha, apenas se coloca próximo ao soldado 33 em uma situação de igualdade, para que uma denúncia de injustiça social também possa ser proclamada, mesmo inserida na injustiça maior de uma guerra.

Há tantas leituras possíveis para a imagem do soldado 33, que José Roberto Torero, na obra ficcional, parece fazer o retorno dessa imagem indagadora, perplexa como protagonista do seu romance, fundando sua decisão justamente na busca “*do homem comum, nascido de pais analfabetos, pobre, sem nada que o distinga, seja tique, mania, trejeito, cicatriz, tatuagem, ou mesmo uma simples verruga*” (XTG, p.35).

O autor faz do Soldado o dispositivo ficcional para um julgamento isento e talvez mais fidedigno sobre aquela guerra. A esse soldado não é dada a destreza para o combate,



mas sim, a condição de sentir as injustiças, os despropósitos do mundo e o caráter antipredicativo de sua conclusão empírica: “*a vida é uma coisa sem sentido, nem justiça*” (XTG, p. 97). A contemporaneidade já não idolatra o saber instituído e positivista e abre espaço para o retorno do saber vindo da experimentação cotidiana do mundo¹¹.

O soldado da ficção literária percorre a gangorra das mais diversas emoções em suas graduações: raiva, ódio, fúria, ira, cólera, rancor, desgosto e, principalmente, só ele conhece o amor e a cândida amizade. Portanto, como um retorno da tela de Pedro Américo, só o olhar dele salta das páginas e nos diz o que é o sentir humano, dialetizando com o efeito anestésico da guerra e com falas vazias do verdadeiro sentir, como a preleção do capelão às tropas: “*Vão em paz e matai, trucidai e esquartejai para que o amor reine no mundo, amém*” (XTG, p.119).

O soldado 33 também ressurgue no texto literário através do Preto, soldado negro, ingênuo e divertido. Da relação de amizade com o protagonista surgem contradições que potencializam o “páthos” do texto: a leveza contrabalança a soberba, o riso atenua o horror; a ingenuidade, à ação estratégica, o homem obreia com o herói.

Nos últimos capítulos da obra de Torero, já com a batalha ganha e a guerra terminada, um episódio inesperado e descabido tira a vida do protagonista e de seu amigo Preto. A tensão se expande e ganha o ápice de dramaticidade, na fala do Soldado à morte, ao pensar nas injustiças da vida e no peso da Moira implacável: “Por que eu?” (Torero, 1998, p. 158). Frase singela que abarca todo o mistério da existência.

A aflição e a questão em aberto que o olhar da figura pintada expressa também estão no Sargento de Torero perante os parceiros unidos até na morte, “(...) *indagando com os olhos o que não podia com a voz*” (XTG, p. 169). Confirmadas as duas mortes, o Conta Almas (soldado responsável pelo aponte das baixas) as contabiliza no registro dos sinistros e derrama as únicas lágrimas que verteu durante toda a guerra pelo reconhecimento de que ali jazia toda a humanidade.

Os olhos que nos olham, na tela de Pedro Américo, se fecham no livro de Torero. Última sequência de imagens para nos afirmar, como Warburg já o sabia, que imbricados um no outro, o passado não cessa de interagir com o presente e, só quando assim

¹¹ O narrador lança um olhar contemporâneo, inclusive, ao labor literário. Coloca em pauta a “*inutilidade desta obra*” (XTG, p. 154) e ironiza os “*estudiosos da arte do romance*” (id., p. 33), como ele próprio o é, e a seus leitores (“*Perdeste o massacre. Mas não te desespere, sempre há os diários...*”, id., p. 146).

compreendemos, nos apossamos da chave para a riqueza de uma leitura que não ignore a potência da vida póstuma nas imagens sobreviventes.

4º núcleo: Mulher na carroça

No canto inferior direito da tela, a imagem de uma família paraguaia, em meio à batalha, nos leva a articulações com o conceito-chave que Warburg lapidou magistralmente como sobrevivência (*Nachleben*) das formas e imagens: “*Pathosformel*”, ou seja, a “fórmula” corporal que denuncia um “*páthos*”, uma forte emoção que confere força a partir de contradições intrínsecas que a constituem.


A cena da família intensifica a ideia de que a violência bélica é invasora e desrespeitosa com a vida cotidiana, através de uma imagem a um só tempo particular e destoante da estética da batalha. As expressões e gestos são de desespero, ódio, medo, em corpos de natureza diversa dos soldados, armas e uniformes. Cabe lembrar que a história confirmou a presença ativa de mulheres e crianças paraguaias no confronto com a Tríplice Aliança. Exército de descamisados e mulheres na linha de combate, tendo como punição não só a morte, mas a violação de seus corpos, compõem um cenário de barbárie e catástrofe que a nada nem a ninguém enaltece.



Figura 4: Pedro Américo. *Batalha do Avaí*. Detalhe: 4º Núcleo.

O artista transpõe essa realidade em um recorte específico, uma carroça abalroada, onde se encontram uma mulher, seus filhos e um velho cego. Tais personagens preenchem o miniquadro com um paradigma coreográfico que remete a uma dramatização psicológica, alcançando um patamar peculiar de percepção. Tornam-se evidentes as imagens veículo (*Bilderfahrzeug*) para que uma herança arcaica seja conduzida pelo tempo, e o que parecia perdido entre as ruínas dos séculos recobre energia para dar sequência a sua transmissão, atravessando a fronteira permeável entre passado e presente.

Ao iluminarmos a mulher da carroça, deparamo-nos com três “*Pathosformeln*” do feminismo que rivalizam entre si. Em primeiro lugar, a força do feminismo na sua expressão de maternidade, na defesa incondicional dos filhos diante do perigo: o corpo da mulher se torna o pilar de abrigo ao suspender um filho (aparentemente já sem vida, pela cor cianótica) e proteger o outro com entorse corporal; em uma segunda representação, percebemos a *Pathosformel* do feminino em sua manifestação de ninfa, as roupas diáfanas, os seios desnudos, uma deusa erotizada na mais contundente aparição de




Vênus, e por último, a representação poderosa de uma Erínia, através da emoção avassaladora que vaza de seus olhos, desejo incontrolável de vingança. Os olhos tomados pela fúria se contrapõem à cegueira do velho ao seu lado, em uma imagem dialética de profundo alcance: os olhos da mulher já roubaram toda intensidade do sentido de ver; ao velho restam apenas as mãos espalmadas ao ar, em uma coreografia precária que intenta captar, tatilmente, o horror do que se passa. Por outro lado, o olhar de potencial mortífero desta combatente se maximiza no olhar idêntico ao do touro que defende a carroça: a mulher e o animal miram na mesma direção, têm o mesmo ângulo de reversão, a mesma ferocidade. Na *mater furiosa* encontram-se a ninfa e a mênade, a Erínia e *Philótes*¹², a mãe e a filha (Antígona protegendo seu velho pai cego), a campesina e o soldado.

Em Torero, a imagem da mulher na guerra retorna, numa atitude de consentimento: “...dessa vez a mulher não nasceu de uma costela, mas de uma carroça que acabara de estacionar no outro lado da rua” (XTG, p.44). É a Mulher das Cartas, que acompanha o marido em sua atividade de fornecer insumos aos militares, inclusive papel para as cartas que o casal redige. Ela aparece imantada não apenas por seus saberes escriturais, mas por ser a consumação do ditame bíblico que vincula a fidelidade da mulher ao acompanhamento do marido aonde quer que ele vá: “*Meu lugar é onde tu estiveres*” (id., ib.), reescritura de um versículo do Antigo Testamento (Ruth 1, 16). Para o Soldado, aquela “*Frase comum, mal copiada do livro de Ruth, cujo autor bem poderia tê-la copiado de um poema egípcio ou de um canto persa, mas que soou nobre aos ouvidos do bom marido*” (id., ib.), despoletou a potência de um motivo arcaico, embaralhado com inúmeras variações. Assimilada ao imaginário judaico-cristão, ela é a figura do encantamento amoroso que pagãos, judeus e cristãos, antigos e modernos emulam.

A atualização dessa mulher deusa, ninfa diáfana que, aos olhos do Soldado, encobre com seus movimentos de graça e encantamento a crueza da guerra, se constrói em uma delicada graduação, na imagem literária: “...pela primeira vez, desde a morte do marido, olhou-se num espelho e penteou os cabelos” (XTG, p. 122). Impossível não visualizar a ninfa de tempos remotos em sua vida póstuma, onde o rio agora é espelho, e um pente de osso substitui dedos graciosos que, no passado, alisavam seus cabelos.

Para concluir, a pintura de Américo e o texto literário de Torero nos desafiaram a ler imagens que nos apontam a moldagem artística e ficcional dos fatos e apontam o

¹² Epíteto de Afrodite, “amorável”, “amiga das carícias”.



percurso que esses conteúdos imagéticos fizeram ao migrarem de uma mídia para outra, em um recontar anacrônico pontuado pelo retorno de materiais arcaicos que se atualizaram em novas e surpreendentes aparições. Os teóricos pensaram em separado estes *flashes* da “vida em movimento” (*bewegtes Leben*) capturados em *Pathosformeln*, portadoras de uma memória plasmada por visões que nunca morrem: fantasmais, para Warburg; “*cristsais de tempo onde o Outrora se encontra com o Agora em um relâmpago*”, para Benjamin.

Verificamos como imagens veículo, retirando materiais arcaicos dos meandros de uma memória ancestral, colocam em tensão tempos descontínuos, a pintura de 1870, a metaficção historiográfica de 1998, o hoje de 2017. Deste dinamismo assoma o tempo como força pulsional sempre disposta a cumprir seu destino de repetição e recomeço. Isto se configura na lição peculiar que Aby Warburg e Walter Benjamin não cessam de propagar e que, diante das criações artísticas, Jorge Coli (2005, p. 125) bem resumiu: “decifra-me ou tens tudo a perder”.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Imagens do pensamento*. In: *Obras escolhidas II. Rua de Mão única*. Trad., apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- COLI, Jorge. O sentido da batalha: Avahy de Pedro Américo. *Proj. História*. São Paulo (24), 2002. Pp. 113-127.
- HOMERO. *Íliada*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- NUÑEZ, Carlinda F. P. “A Ninfa e a Mênade: imagens antigas em histórias de amor e fúria na arte brasileira contemporânea”. *Revista da Universidad de La Habana*. Jul.-dic. 2016. Pp. 202-215.
- RICHTER, Gerhard. *Thought-images: Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*. Califórnia/EUA: Stanford University Press, 2007.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A Batalha do Avaí. A beleza da barbárie: a Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo*. Rio de Janeiro: GMT Editores, 2013.
- TORERO, José Roberto. *Xadrez, truco e outras guerras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- WARBURG, A.. *A Renovação da Antiguidade pagã*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

CAPITÃES DA AREIA: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Clara Sampaio Fernandes (UERJ) ¹

Resumo: Este trabalho é fruto de pesquisa em andamento, que tem por objetivo uma análise da tradução intersemiótica do filme Capitães da areia (2011), dirigido por Cecília Amado, em consonância com a obra literária Capitães da areia (2009), de Jorge Amado. Deste modo, aqui é apresentado um recorte do estudo que fora resumido em comunicação exposta na Abralic. Portanto, procura-se definir a abordagem do termo mídia enfocada aqui, realizar uma exposição de conceitos sobre o vocábulo “original”, bem como tratar a questão da fidelidade entre obras. Ainda será dado um vislumbre de como será a análise das obras mencionadas.


Palavras-chave: Mídia; Intersemiótica; Fronteiras; Original; Fidelidade.

Conforme mencionado no resumo acima, o estudo aqui confeccionado é um recorte de alguns aspectos abordados na comunicação e que serão tratados mais profundamente em dissertação, que está em fase de elaboração. Assim, apesar da pesquisa encontrar-se ainda em andamento, a construção de alguns alicerces básicos para algumas discussões já foram possíveis, como: o conceito de mídia que mais comumente é usado no âmbito da tradução intersemiótica e que aqui será utilizado, bem como a questão do “original” e da fidelidade entre produções, sejam essas literárias ou fílmicas.

Como objeto de estudo, foi escolhida a adaptação Capitães da Areia (2011), dirigida por Cecília Amado, que será analisada em consonância com o texto homônimo, escrito pelo autor Jorge Amado. Aqui serão abordados aspectos próprios desses textos, mas com ênfase no recorte citado.

A pesquisa em desenvolvimento tem como proposta, através do viés da intermedialidade, verificar os efeitos de sentido produzidos pelas variadas mídias existentes no filme e que estão em contato extremamente íntimo. Além disso, pretende-se verificar os efeitos dessas mídias sobre o leitor-espectador e na autora-diretora. No entanto, para que essas observações sejam possíveis, faz-se necessário examinar os pontos escolhidos como chave para este ensaio, visto que a palavra mídia é utilizada com variadas significações, desde nomear um conjunto de meios de comunicação até nomear as atividades culturais chamadas de “arte”; a questão da originalidade, que entra em conflito se pensada simplesmente como algo nunca antes visto ou criado e a questão

¹ Graduada em Letras (UNISUAM), Especialista em Arte e Cultura (UCAM), Mestranda em Estudos de Literatura- Literatura Brasileira (UERJ). Contato: clara.sam.fer@gmail.com.



da fidelidade entre obras, quando se escuta que a adaptação não fora fiel à sua obra de partida por não tê-la seguido em todos os passos. E será mesmo que tal fidelidade é possível? Esse conceito começa a desmanchar-se quando, à luz de Barthes (1988), for possível compreender o texto como um tecido de citações.


Intermedialidade, mídias e fronteiras

Inicialmente, mostra-se interessante e mesmo necessário para melhor compreensão do assunto no qual o tema está mergulhado, esclarecer o que seria, de maneira geral, *Intermedialidade*.

Esse termo, conforme informa Cluver (2011), é relativamente recente para acontecimentos que já ocorrem há muito nas culturas e épocas, sendo na vida cotidiana simplesmente ou nas variadas formas culturais que denominamos como “arte”. Entende-se, portanto, que apesar da nomenclatura ter pouca idade, a prática existia há tempos. Ainda segundo Cluver (2011), por “intermedialidade” (p. 9), conceitualmente, compreende-se todos os tipos de inter-relação e interação entre as mídias Assim, a “intermedialidade”, através da intensa interação entre as mídias implica em “cruzar as fronteiras” entre diversas artes, diversas mídias. Por meio desse cruzamento, torna-se possível pensar num entrelaçamento dos esboços artísticos, possibilitando, então, vasta cadeia de sentidos. Entende-se, portanto que o cruzamento dessas fronteiras seria também transpô-las, ou ainda, acentuá-las, objetivando reforçar algum sentido pretendido.

Na minha opinião, o conceito de fronteira constitui um pré-requisito para as técnicas de cruzamento ou de desafio, de dissolução ou de ênfase das fronteiras midiáticas, fronteiras estas que podem se realizar, conseqüentemente como construtos e convenções. Afinal, é o próprio traçar fronteiras que nos faz cientes de como transcender ou subverter essas mesmas fronteiras, ou de como ressaltar sua presença, coloca-las a prova, ou mesmo dissolvê-las por inteiro. (RAJEWSKY, 2012, p. 71)


Sobre a definição de mídia especificamente, mas retornando também à temática acima, que não pode ser posta de lado, Cluver (2011) vai entender as mídias como



meios de transmissão de signos, sendo algo dinâmico: “Essa formulação fala da transmissão como um processo dinâmico e interativo que envolve a produção e a recepção de signos por seres humanos como emissores e receptores.” (p. 9). Além disso, o autor possibilita saber que “é esse significado de ‘mídia’ como ‘mídia de comunicação’ que fornece a base de todo discurso sobre mídias e assim também sobre intermedialidade.” (p.9) e ainda intitula a pintura, a televisão, o rádio, a dança, a literatura bem como demais formas artísticas como *mídias*. Dessa forma, considera-se, então, para o presente texto o termo mídia sendo concebido como formas de “arte” que transmitem variados signos, sendo um processo dinâmico que permite a inter-relação e interação entre elas, possibilitando a ampliação da produção de efeitos de sentido no seu produtor e também em seu receptor.

Fruto dos conhecimentos dispostos até este momento, nascerá - para o caso das adaptações fílmicas, por exemplo -, o conceito de “transposição midiática” (RAJEWSKY, 2012, p. 58), sendo esse um processo de adaptação de uma determinada obra para uma mídia plurimidiática, como o cinema, e essa obra agora gerada possuirá elementos do texto de partida. Cluver (2011), baseado no conceito de *écfrase* (representações verbais em mídias visuais, por exemplo), chamará esse fenômeno de “transposição ou transformação intersemiótica” (p.19), visto que há interação entre dois sistemas de signos, sendo um texto composto em um sistema e transposto para outro sistema *signico*. Ainda sobre esse processo de (re) criação, Jakobson (1971), citado por Cluver (2011) considerará o termo “tradução intersemiótica” (p. 19), adotado no título deste estudo, explicitando que haverá a modificação de um sistema *signico* para outro e que essa tradução, ou seja, a obra de chegada conterá aspectos da obra de partida, mas que não a substituirá. Além de tal aspecto, é preciso lembrar que o uso do termo tradução traz consigo e, portanto, no processo tradutório, através da influência dos estudos culturais, a ideia de que traduzir não é refazer a obra dita “original”, visto que tal ato é feito em outros contextos históricos, sociais, técnicos etc.

Arrematando, portanto, a concepção de cruzamento de fronteiras, Rajewsky (2012) acredita que elas nos habilitam a testar novas estratégias e possibilidades, acabando, então, inúmeras vezes, permitindo conceber que, de certa forma, contribuem para o tipo de tradução citada: “As fronteiras ou – melhor ainda – as ‘zonas fronteiriças’ entre mídias revelam-se assim estruturas que nos capacitam, espaços que nos



possibilitam testar e experimentar uma pletora de estratégias diferentes.” (RAJEWSKY, 2012, p.71).


Senso comum e tradução literária: visões do termo “original”

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura.” (BARTHES, 1988, p.68-69)

À luz de Barthes (1988) começa-se a questionar alguns aspectos, extremamente relevantes para a discussão aqui levantada, como: a centralização do sentido do texto em seu autor, o que faria dele um ser que tudo sabe sobre seu texto e tudo poderia explicar acerca dele e a existência do “original” tendo por esse termo a concepção de algo nunca antes visto ou realizado.

Portanto, é a partir da concepção barthesiana que brevemente aqui serão trabalhados temas como a dessacralização do autor, para demonstrar que o foco seria, na verdade o leitor, visto que o texto é feito da construção de escrituras múltiplas e que a linguagem é um ato performativo, que tem por função apenas informar, por exemplo. Cabe informar já que o “brevemente” deve-se ao fato de temas como o citado e alguns outros mencionados permitirem forte explanação, mas que não serão o foco deste estudo. Assim, retornando, através a contemporaneidade, quando há o foco no leitor e compreende-se a linguagem como performance, há o que o Barthes (1988) nomeará como a “morte do autor”: “sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.” (p. 70).

Ainda atentando para o discurso barthesiano que abre esta seção e atrelando-o ao explicitado no parágrafo anterior, verifica-se que o texto é um tecido de citações por conter nele variadas escrituras, que são fruto de uma determinada época, cultura, sociedade, dentre outros fatores que o tornam não algo que se possa como “original”, visto que possui dentre dele variadas referências a outros textos ou vivências de seu autor, ainda que seu leitor não se dê conta disso de forma consciente.



Um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor. [...] a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino. (BARTHES, 1988, p. 70)


Sobre o termo “original” citado, convém informar que se toma por significado o que propõe a teoria literária: um texto composto de variados outros textos e vivências, não o que subentende o senso comum, que tende a tratar “original” como algo que nunca antes fora visto, trabalhado, pensado, escrito inventado. Traz-se também, a título de composição integral desta explanação, uma das definições encontradas no dicionário Michaelis²: “que não existiu ou não ocorreu antes; de caráter inovador”. O trecho do verbete tem esma significação do que se percebe pelo sendo comum, mas diverge bastante do que é concebido pela teoria literária. Como leitores atentos, toma-se partido aqui da segunda definição, portanto.

A questão da fidelidade

Para entender a questão da fidelidade entre obras é antes necessário pensar em determinados aspectos básicos, como: considerar a obra como uma releitura/ reescrita, sendo, portanto, um novo texto e também a não realização de comparação valorativa entre obra de partida e obra de chegada.

Em um processo de tradução intersemiótica – tomando-se como exemplificação neste estudo sempre a adaptação de um texto literário para o cinema –, diversos fatores exercem influência, como o meio técnico em que a obra será desenvolvida, o público-alvo, bem como quem a está executando, pois é importante lembrar que esse autor-diretor vive em uma época distinta do autor da obra-fonte (literária), imprimindo salientar que mudanças sociais, culturais e econômicas comporão esse indivíduo com pontos de vista diferentes do autor da obra dita “original”, tornando, assim, essa segunda obra o que Ribas (2014) chamará de *releitura*. A mesma ainda afirma: “A adaptação – releitura, portanto – é a ‘maneira que um meio tem de ver o outro através de um processo de iluminação mútua’ (Stam, 2008: 468). Pode constituir um ‘ver em excesso’ (Bakhtin, 1997).” (p. 123).

² ORIGINAL. Dicionário online Michaelis, 19 jul. de 2017. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=original>>. Acesso em 19 jul. de 2017.



As releituras, portanto, vão além dos textos (re) lidos. Elas dizem respeito aos paradigmas e modos de representação de uma sociedade em determinado tempo histórico. Trazem à tona as condições de produção de cada adaptação. Falando de outro, falam de si. (RIBAS, 2014, p. 123)

Partindo do pressuposto que a obra de chegada é, portanto, uma nova obra na qual há conteúdos presentes da obra de partida, mas colocados sob outras perspectivas, afasta-se o estatuto de fidelidade. Desse modo, a segunda obra não poderia ser mesmo “fiel” à dita “original, visto que é fruto de um outro autor, outros tempos e contextos. Além disso, exigir que a segunda seja fiel à primeira seria exigir um patamar que ela não conseguiria e nem poderia atingir, sendo essa cobrança até mesmo uma injustiça. Assim, o apropriado seria entender ambas como diferentes. Esclarecendo acerca do estatuto da fidelidade, Ribas (2014), através de Stam (2008), menciona:

Robert Stam (2008: 20), que também critica o estatuto de fidelidade da narrativa fílmica em relação à literária, afirma que “Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação” (gr. do autor). Neste sentido, a passagem de um meio verbal – o texto literário – para um meio plural, que lida com múltiplas linguagens, inviabiliza uma proposta de fidelidade literal, segundo o autor, indesejável. (RIBAS, 2014, p. 120)

Para arrematar o exposto acerca do modelo comparativista sem pretensão de hierarquização entre as obras, Ribas (2014) é assertiva quanto ao fato da validação da secundária não dever ser atrelada à “original”:

Estamos falando do comparativismo que não alimenta dependência entre as partes em diálogo, que não pretende hierarquizar uma narrativa sobre a outra, e não trabalha com a eleição de um texto matricial (modelo) a ser “fielmente” seguido pela sua dita reprodução. A validação desta não mais seria por conta do estatuto de fidelidade ao texto celebrado como “original”. A eficácia do enfoque comparativista, no entanto, pede uma revisão do que os especialistas têm pensado a respeito da releitura de literatura pelo cinema. (RIBAS, 2014, p. 119)

Cenas possíveis e seus recortes

Os conceitos acima expostos e brevemente debatidos fazem parte do início de uma pesquisa que, posteriormente, frutificará uma dissertação baseada na narrativa

fílmica *Capitães da Areia* (2011), dirigida por Cecília Amado, sobrinha de Jorge, autor da narrativa escrita, que também se apresenta com parceira na análise.

Para exemplificar para o leitor deste trabalho tais conceitos, mas de forma mais clara e talvez até mais exata, seguirão abaixo algumas linhas nas quais duas cenas, que possivelmente integrarão a futura dissertação, demonstrarão de maneira concisa a ideia de mídia, “original” e fidelidade. As passagens do filme e do livro escolhidas são: 1- os *Capitães da Areia* andam de carrossel em uma noite qualquer; 2- Pedro Bala resgata o assentamento de Ogum (orixá do candomblé) na delegacia a pedido da mãe de santo Aninha.

Em *Capitães da Areia* fílmico (2011), na primeira cena citada (Figura1), passeiam todos juntos, contentes e “irmãos” num carrossel que fora montado na praça da cidade. Nela, há a presença de diversas mídias usadas em comunhão: a imagem em si (o visual-cinema), pois se trata de uma película; a música *Contato Imediato*, de Arnaldo Antunes, que trata sobre sonho, abandono e carrossel; o olhar e o movimento giratório de câmera, para compor a ideia do carrossel que girava, além de um texto literário narrado ao fundo da cena. Essa junção de tantas mídias sendo dispostas em mesmo ritmo e transmitindo todas a mesma ideia de sonho e alegria conjunta poucas vezes experimentadas pelos meninos, colaboram para a interpretação luminosa do leitor-espectador.



Figura 1- Cena do filme *Capitães da areia* (2011). Disponível em: <http://www.lilialustosa.com/2013/11/06/capitães-da-areia-2011/> Acesso em: 27 jul 2017.

Enquanto isso, na obra escrita de Amado (2009), dentro do capítulo *As luzes do Carrossel* (AMADO, 2009, p. 63), há trechos que possivelmente ressaltaram o olhar de Cecília Amado para a criação da cena citada.

Nas noites da Bahia, na praça de Itapagipe, as luzes do carrossel girariam loucamente movimentadas pelo Sem-Pernas. Era como num sonho, sonho

muito diverso do que o Sem-Pernas costumava ter nas suas noites angustiosas. (AMADO, 2009, p.66)

Então a luz da lua se estendeu sobre todos, as estrelas brilharam ainda mais no céu, o mar ficou de todo manso (talvez que Iemanjá tivesse vindo também ouvir a música) e a cidade era como que um grande carrossel onde giravam em invisíveis cavalos os Capitães da Areia. Neste momento de música eles sentiram-se donos da cidade. E amaram-se uns aos outros, se sentiram irmãos porque eram todos eles sem carinho e sem conforto e agora tinham o carinho e o conforto da música. (AMADO, 2009, p.68)

As figuras 2, 3 e 4 mostram Pedro Bala chegando ao trapiche após o resgate do assentamento de Ogum na delegacia. Ocorre que o chefe dos capitães fora incumbido desse resgate por Mãe Aninha (mãe de santo) já que, em tempos de repressão policial à prática do candomblé, o delegado havia apreendido o santo da casa. Nessa cena, há a comunhão de mídias como a imagem em si (o visual- cinema); o olhar da câmera, que acompanha primeiramente a chegada de Bala do alto para depois se juntar a eles como mais um menino; a música Yamore, de Cesária Évora, que trata sobre luta e resistência, além do próprio aspecto semântico de Bala ser um guerreiro e líder e Ogum, orixá da guerra, do ferro e dos caminhos, também o ser.



Figura 2- Recorte do filme.


Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u7v3jxLU074>. Acesso em: 27 jul 2017



Figuras 3 e 4- Recorte do filme.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u7v3jxLU074>. Acesso em: 27 jul 2017

Na obra de Amado (2009), tal cena é retratada de forma um tanto distinta. Enquanto no filme Bala fora corajoso e não demonstrara grande sintoma de medo, no



livro ele é mais realista e demonstra seu temor. Além, disso, a chegada dele não fora tão “poética” quanto no filme.

Pedro abriu o paletó, mostrou a imagem de Ogum. João Grande riu com satisfação:

- Como foi que tu tapeou eles?

Foram descendo a ladeira escorregadia da chuva. E Pedro Bala ia narrando as aventuras da noite. O Gato perguntou:

- Tu não teve nem um pingo de medo?

Primeiro Pedro Bala pensou em dizer que não, depois confessou:

- Pra falar a verdade tive um cagaço da desgraça...

E riu da cara gozada que João Grande fazia. O céu agora estava azul, sem nuvens, o sol brilhava e da ladeira eles viam os saveiros que partiam do cais do mercado. (AMADO, 2009, p. 108-109)


Após essa breve observação, apesar de ser de fácil percepção semelhanças e diferenças entre as obras, cabe dizer que não é esse o foco da pesquisa, mas, sim, observar o processo de adaptação, ressaltando, portanto, que uma pode complementar a outra, trazendo ao leitor uma gama maior de possibilidades de sentido, ainda que ele não conheça, por exemplo, a narrativa literária. Assim, o texto de chegada pode ampliar o texto de partida.

Dialogismo e intertextualidade já na composição do próprio texto (literário), é possível compreender o grau da polifonia na adaptação da narrativa literária para o cinema. Pode-se, inclusive, chegar a dizer, de novo com Stam (2008: 25), que “a adaptação, neste sentido, consiste na *ampliação* do texto-fonte através destes [pintura, música, recursos audiovisuais e digitais] múltiplos intertextos”. Ampliação que, em nosso entendimento, é possível no processo de qualquer releitura, mesmo quando não são disponibilizados todos estes recursos e linguagens. (Ribas, 2014, p. 121)

Considerações finais

A partir do conceito de mídia problematizado foi possível entender tratar-se das formas de “arte” já há muito tempo executadas, mas que só recentemente receberam tal nomenclatura. Dessa forma, música, imagem, olhar da câmera, textos verbais, dentre outros, presentes em ambos Capitães da Areia são exemplos de *mídia*.

Foi também demonstrado que a concepção de “original” não pode ser concebida através do primado de *algo nunca antes inventado*, visto que todos os textos são compostos de outros textos e vivências (intertextualidade). De tal modo, não seria adequado exigir das obras, sejam elas traduções linguísticas ou intersemióticas, a



fidelidade quanto à obra dita “original”, pois além de essas mesmas já não o serem, trata-se também a obra traduzida de um releitura, conceituação também aqui explanada.

Os conceitos acima podem ser aplicados na tradução de *Capitães da Areia* para o cinema, pois há a união de inúmeras mídias traduzidas para outro sistema sógnico - sendo, portanto, uma tradução intersemiótica – que produzem sentidos muitas vezes distintos da obra fonte, mas sem deixar de possuir conteúdos captados dela. Assim sendo, não poderia ser tida (ou mesmo cobrada) como fiel à narrativa de Amado (2009), já que é um novo texto, fruto de outra época e de outro autor. Além disso, a inserção de cenas fílmicas e literárias neste estudo possibilita ao leitor constatar que um processo de adaptação permite ou não algumas materializações cinematográficas em relação ao texto literário, sendo necessário lembrar mais uma vez que o ambiente em que as obras foram concebidas são distintos, exigindo, então, atenção ao público- alvo e ao meio técnico. Por conseguinte, o brilhante e frutífero de tal tipo de análise se dá pela verificação do processo de tradução, escapando do estatuto da fidelidade e da hierarquização, que não contribuem para as obras e para o leitor.

Referências bibliográficas

Textos e livros

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BARTHES, Roland. A morte do autor; Da obra ao texto. In: —. *O rumor da língua*. São Paulo/Campinas: Brasiliense/Ed. da Unicamp, 1988, p. 65-78.

CLUVER, Claus. *Intermedialidade*. Pós:Belo Horizonte, v.1, n.2, p.8-23, nov. 2011.

MÜLLER JR., Adalberto; Ulm, Hernan. *A fenda incomensurável: literatura, cinema*. Revista Terra roxa e outras terras. Londrina: UEL, v. 29, p. 30-39, dez. 2015.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T.F.N; VIEIRA, A.S. (Org.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. v. 2. Belo Horizonte: Rona: FALE/UFMG, 2012. p. 51-73.

RIBAS, M.C.C. *Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação*. ALCEU – Revista de Comunicação da PUC-Rio. v. 14 - n.28 - p. 117-128, jan./jun. 2014.



Filme

CAPITÃES DA AREIA. Cecília Amado, 2011. 96min. son. color.

**REPENSANDO A LITERATURA:
O DISCURSO INTERMIDIÁTICO E A REFLEXÃO CRÍTICA
UM ESTUDO EM O RETRATO DO REI**

Cristina Reis Maia*

Resumo: O presente trabalho visa discutir as possibilidades interdisciplinares no romance *O retrato do rei*, de Ana Miranda, através dos diálogos entre meta ficção (ou meta história), história, literatura e semiótica. Para lidar com este interdiscurso, discutiremos como as diferentes perspectivas se entrelaçam, abrindo espaço de análise para questionamentos da realidade, transformando a história em fonte de reflexão e aprendizagem.

Palavras-chave: Literatura; História; Arte; Reflexão Crítica.

Introdução

A literatura constitui-se enquanto um espaço interdisciplinar, marcado pelo diálogo entre diferentes especialidades e mídias. Nela, categorias distintas se entrelaçam, apresentando-nos novas possibilidades de percepção e apreensão da realidade. Tendo como norte o romance *O retrato do rei* (MIRANDA, 2001), o presente artigo busca discutir esta contingência, levantando questões acerca das apropriações e inter-relações entre a literatura e história.

Para melhor examinar esta proposição, devemos primeiramente lançar luz sobre o referencial teórico no qual o trabalho se ancora.

Classificado como um romance histórico, o livro em questão aborda a concepção da meta ficção ou meta história (WHITE, 2001), desenvolvendo através dos instrumentais da literatura temas referentes ao passado histórico. Isto é, incorporando os domínios da autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (HUTCHEON, 1991), a obra procura repensar e reelaborar conteúdos do passado, cobrindo eventuais vácuos (preenchendo lacunas) e subvertendo as convenções estabelecidas (MAIA, 2017).

Sendo assim, a elaboração do texto pauta-se sobre personagens e fatos documentados pela historiografia – afinal, trata-se de um romance histórico –, mas não se restringe aos dados oficiais. A escrita literária emerge justapondo diferentes tipos de narrativas (documental, oficial, oral, pictórica, ficcional, etc), entremeando seus enredos e preenchendo eventuais vácuos do registro oficial. Nestes interstícios, história e

* Mestranda em Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-graduação de Letras e Linguística da Faculdade de Formação de Professores/UERJ. Pós-graduada em Estudos Literários (FFP/UERJ) Graduada em Letras pela FFP/UERJ

literatura se complementam, articuladas pela mão da meta história – compondo as brechas deixadas pela história oficial com elementos da ficção.

Este movimento propicia uma abordagem interdisciplinar do texto, proporcionando um viés único, que permite questionar e transpor os limites da intertextualidade e avançar para um entendimento crítico acerca dos fatos que subjazem aos eventos narrados.

Por fim – e o mais importante –, este deslocamento de imagens e eventos busca levar os leitores à auto reflexão e ao questionamento de teorias e acontecimentos impingidos como “verdades absolutas”. Por meio de entretenimento e fruição, o leitor é convidado a caminhar tanto pelos bosques da ficção quanto pelas sendas das informações (ECO, 2009), enriquecendo sua análise crítica acerca da realidade abrangida. Esse formato “leve” e “multidisciplinar”, por sua vez, acaba por levantar importantes questões a serem discutidas e atualizadas.

A Literatura e as novas percepções da História

Repensar a História através da Literatura e outras disciplinas é exercer um movimento revolucionário do pensamento. Movimento este que suscita à reflexão e atualização certos temas históricos desenvolvidos pelo enredo, levantando questões sobre a sua importância e pertinência.

Aprendemos desde cedo que a Literatura é a matéria da fantasia, capaz de nos levar por caminhos surpreendentes (e fictícios), fruto da imaginação prolífica do autor. O fator imaginativo é ampliado pela facilidade da Literatura transitar entre diferentes disciplinas e mídias, intercambiando elementos. Esta plasticidade proporciona uma fruição do texto que nos deixa envolvidos pelo tema e, subliminarmente, por sua mensagem.

Já a história reivindica para si o papel de guardião de memórias e da verdade – mesmo que estas não sejam infalíveis nem tampouco universais. Um posicionamento que lhe garante aval de ciência, já que sua narrativa pressupõe a comprovação de fatos por meio do estudo de registros e documentos.

Sem preocupar-se com a veracidade e comprovação dos fatos, a literatura seria mais flexível e deleitosa, enquanto a história, em sua eterna busca por reconhecimento e cientificidade, envolvida no estudo de documentos e registros oficiais, tornar-se-ia cada vez mais árida e rígida. Sob esta perspectiva, haveria uma fruição maior na narrativa literária do que na narrativa histórica, mais hermética.

Neste sentido, a literatura é percebida como um “diálogo entre o universo artístico e a vida extraliterária” (JANZEN, 2012, p. 109), enquanto a história passa a ser vista como uma disciplina racionalizada por linhas de tempo e fatos registrados, controlada por sequências de acontecimentos pontuais devidamente documentados. De modo que, enquanto a literatura constrói uma impressão da verdade – não necessariamente falsa, mas tampouco verdadeira –, a história busca refletir uma pretensão da verdade. Em outras palavras, enquanto cabe à literatura ficcionalizar a realidade, à história cumpre legitimá-la, certificando sua autenticidade – mesmo que, sendo escrita pelos homens, esteja sujeita a interpretações subjetivas e, portanto, manifeste-se sob versões (BERGER; LUCKMANN, 2004).

Todavia, a percepção simplista da história não leva em conta o processo de “reelaboração crítica” que atravessa as relações sociais que a constituem –, tornando-a um *locus* onde as memórias não apenas se entrecruzam, mas também entram em conflito e dialogam, aprofundando críticas e reprocessando teorias (MONTEIRO, 2014). Uma nova perspectiva se faz necessária, proporcionando à história refletir sobre o passado enquanto produto da criação humana, permeado por diferentes subjetividades e interpretações, atravessado e condicionado por textos e intertextos:

Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são *textos*. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais (HUTCHEON, 1991, p. 34).

Desse modo, tanto a literatura quanto a história tornam-se atrativas, capazes de envolver seus interlocutores e possibilitar a discussão de temas difíceis, despertando neles emoções e fruição com seus conteúdos. Pois se a literatura é compreendida como em um contínuo contar e recontar de histórias (SOUZA, 2017), a história é apresentada enquanto uma construção social, permeada por ideologias, percepções e juízos de valores.

Portanto, a relação entre a literatura e a história manifesta-se através de um constante processo de apreensão e (re)elaboração da realidade constituído por construções sociais e concepções subjetivas – a partir da interpretação dos fatos.

O discurso histórico não produz, portanto informação nova sobre o passado, já que a posse da informação sobre o passado, tanto nova como velha, é uma pré-condição da composição de um tal discurso. Tampouco pode-se dizer que ele fornece novo conhecimento sobre o passado, na medida em que o conhecimento é concebido como um

produto de um determinado método de investigação. O que o discurso histórico produz são *interpretações* de seja qual for a informação ou o conhecimento do passado de que o historiador dispõe. Essas interpretações podem assumir numerosas formas, estendendo-se da simples crônica ou lista de fatos até "filosofias da história" altamente abstratas, mas o que todas elas têm em comum é seu tratamento de um modo narrativo de representação como fundamental para que se perceba seus referentes como fenômenos distintivamente "históricos". (...) (Assim), podemos dizer que onde não há narrativa, não existe discurso distintivamente histórico (WHITE, 1991, p. 22).

Este processo implica em construção de *narrativas subjetivas*, atravessadas pela linguagem – com a qual apreendemos o mundo (BAKHTIN, 2011) – e pela capacidade de transposição dos limites nos diversos contextos em colisão na realidade concreta. Narrativas estas que propiciam ao leitor acesso às múltiplas possibilidades de interpretações – oferecendo diversas abordagens e olhares, viabilizando intervenções outras que possam expandir e ampliar a discussão sobre o tema. Sob este viés, o entendimento crítico de um texto dar-se-á pela sua capacidade em facilitar ao leitor a percepção das intertextualidades nele decorrentes.

Tecidas a partir de circunstâncias políticas, classes sociais, raças, sexo, localização e contexto histórico-cultural (MUNSLOW, 1997), as narrativas constituem apreensões diferenciadas (ou *versões*) sobre os fatos (BERGER; LUCKMANN, 2004; STAM, 2006). Elas marcam um registro temporal, revisitam o passado e proporcionam a abertura de novos caminhos para a transformação do presente. Como toda leitura dependerá do contexto histórico-social, dos paradigmas vigentes, das demandas sociais e principalmente, do leitor (RIBAS; PONTES, 2013), ambas podem se sobrepor, como em um palimpsesto.

Um palimpsesto é 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. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. (...) Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim (GENETTE, 2010, p. 5).

Sob este ponto de vista, literatura e história muitas vezes se mesclam, entrelaçando-se. Ao incorporarem intersubjetividades e discursos interdisciplinares, avançam para além dos limites da intertextualidade e da “duplicidade” da linguagem

poética, posto que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005; p. 68).

Assim, para além do cunho literário – da construção da linguagem e do gozo do texto –, a utilização da história em enredos literários permite a reflexão e a capacitação crítica na leitura das obras. Por sua vez, a abordagem interdisciplinar do texto proporciona um viés único, que permite questionar e transpor os limites de cada disciplina e avançar para um entendimento crítico acerca dos fatos que subjazem aos eventos narrados. É no espaço intersticial deste processo que dialogismos (BAKHTIN, 2011) e intertextualidades (STAM, 2006) são construídos.

A interseção entre a pura ficção e os registros oficiais nos proporcionam uma outra maneira de perceber o mundo e nos apresenta a novas visões de mundo. A liberdade concedida à literatura na composição de suas obras abre espaço a uma nova concepção da história que luta para soltar as amarras da tradição, questionando seus objetos de estudo e sua trajetória – a meta história (HUTCHEON, 1991; WHITE, 2001). Este movimento torna a narrativa não apenas saborosa, mas instigante e reflexiva, contribuindo para uma análise (crítica e multidisciplinar) sobre as diferentes percepções e interpretações dos acontecimentos.

As possibilidades interpretativas: intermedialidades e reflexão crítica

O retrato do rei (MIRANDA, 2001) constitui-se como um romance histórico, relatando o episódio da Guerra dos Emboabas em Minas Gerais no período colonial (AMARAL, 2014). Construído a partir de um entremeado de histórias, nas quais a historiografia oficial mescla-se à composição literária, ele dilui o limite entre ficção e história utilizando estratégias que amplificam a fruição do texto sem deixar de referenciar – subliminar ou expressamente – discussões mais profundas. Assim, podemos ver um episódio da história do Brasil tratado a partir de uma perspectiva literária.

Resultado de uma rigorosa pesquisa histórica – baseada em registros oficiais precisos – sua narrativa se utiliza de “passos imaginativos” (IGGERS, 1997, p. 2), no qual a urdidura do drama se desenvolve a partir dos dados resgatados pela historiografia oficial, complementados com elementos ficcionais. Isto é, a autora especula no entrelace entre a historiografia oficial e as possíveis interpretações a partir de seus vácuos para preencher lacunas e questionar contextos até então reportados como inquestionáveis. E uma vez que não existe uma possibilidade única de registro da realidade, a literatura

pode e deve ser encarada como uma fonte privilegiada de leitura dos acontecimentos históricos, tendo em sua carga poética e interpretativa, mais uma fonte enriquecedora para as pesquisas da história oficial (FEIL, 2009).

Esta capacidade de (re)pensar o cotidiano através do trivial, apontando sutilmente as manipulações que se dão em seu meio de uma forma prazerosa e instigante, faz desta perspectiva literária uma importante fonte de estudo e aprendizagem. Sem perder o foco do entretenimento e da fruição (ECO, 2009), preza por levar os leitores à autorreflexão e ao questionamento de “verdades absolutas” socialmente postas.

Híbrido de realidade e ficção, *O retrato do rei* utiliza de interfaces de modo a subverter a fragmentação intertextual à qual tem acesso. Ao considerar a história como produto da criação humana, apresenta o passado como uma construção permeada por diferentes subjetividades e interpretações – portanto, atravessado e condicionado por textos e intertextos –, fazendo-nos refletir sobre questões ainda persistentes em nosso cotidiano. Pluralizando os discursos da história – e das ciências afins –, compõe uma complexa e discursiva rede institucional de culturas (RUTHVEN, 1984), repensando e reelaborando formas e conteúdos do passado, subvertendo convenções estabelecidas (HUTCHEON, 1991, p. 22) através do literário.

Sob estas circunstâncias, a obra se caracteriza por experimentar proposições que inovam e reconfiguram o contexto no qual se inscreve.

A primeira a proposição refere-se à utilização dos recursos intermediáticos para unificar as diversas tramas paralelas apresentadas no enredo. A introdução de um recurso semiótico – a figura de um rei na forma de uma pintura –, representa um interessante estratagema para articular a teia de eventos que movimenta a narrativa. Este *link* entre a palavra e a pintura, entre o verbal e o figurativo estabelecem degraus para uma nova percepção do que é dito, do retratado. Pintura e verbo são colocadas em equivalência. E, apesar das diferenças estruturais de forma, desempenham a mesma função: ambas são personagens centrais da trama e interagem com igual força e valor. Assim, podemos acompanhar as personagens humanas disputando protagonismo com uma pintura. E embora esta não emita palavra, o seu teor simbólico organiza e determina toda a coreografia desempenhada pelos demais atores no texto.

A segunda proposição a nos chamar a atenção é a forma como são forjadas as personagens, em um entrelace versões e polifonias, fazendo uso simultâneo de apropriações históricas e construções literárias. Assim, a elaboração das personagens

passa pela mesclagem de fatos, reais e ficcionais, documentados e imaginados, tornando tênue e indivisível o limite entre o real e o imaginário. É o caso de personagens cunhadas a partir de um compêndio de lendas e fatos, como D. Mariana de Lancastre (CAMPELO, 2002; SANTOS, 2011; VERÍSSIMO, 2015), ou o pai desta, D. Afonso de Lancastre (SOUSA, 1948; CUNHA, 1990; D'ÁVILA, 2015). Longe de cindirem a história, estas interagem com personagens oficiais históricas – como os irmãos Pedrosa, Borba Gato, Bento do Amaral, Frei Francisco –, fornecendo substrato para o desenrolar da trama. E por conta de sua maior liberdade de expressão e articulação com outros vieses disciplinares (históricos, culturais), muitas vezes é através dessas personagens que importantes discussões sociais são conduzidas. Neste sentido, também a pintura-personagem passa por este processo. Elemento semiótico introduzido no contexto verbal, que atravessa intermêdiaticamente as artes (a cultura da elite), a citada pintura do rei de Portugal é histórica (BATONI, 1707). E apesar das peripécias pelas quais a referida imagem passa no texto – derivada do senso imaginativo da autora –, a tradição descrita de se fazer representar autoridades por seus retratos – reproduzindo através do signo, seu significado (EAGLETON, 2003) – é procedente, ainda hoje encontrando-se em uso.

A terceira proposição a ser considerada diz respeito à maneira pela qual as questões vivenciadas pelas personagens são atualizadas. Isto é, como podem ser problematizadas, contextualizadas sob o olhar atual, sem perder o foco histórico. Implica em acompanharmos o percurso das personagens (seus conflitos e destinos) e sermos levados habilmente a inferir como a sociedade em que se situam atende ou deixa de atender às demandas apresentadas; principalmente, envolve questionarmos o que efetivamente mudou em nossa realidade, tornando visível o efeito desta assincronia. E ao nos fazer pensar sobre o que mudou (ou não) desde então, abre novos campos para uma reflexão crítica sobre a realidade que nos cerca. Lança, assim, luz sobre situações ainda persistentes em nosso cotidiano – como a questão da identidade nacional (da formação da nação e dos indivíduos enquanto sujeitos de seus destinos) –, da disputa pelo poder e do papel da mulher em uma sociedade patriarcal. Neste sentido, vemos questões de identidade atravessar toda obra – seja por meio da estilização literária para a composição das personagens, seja no desenvolvimento de temas socialmente relevantes. Considerando que as identidades surgem a partir das crises do mundo social e do seu “descentramento” – da fragmentação a qual o indivíduo se sujeita –, essa mudança

estrutural produz o deslocamento tanto dos próprios indivíduos quanto de seu local no mundo social e cultural (HALL, 2011). E é na perspectiva de buscar o seu lugar no mundo que as personagens se debatem durante a trama, ora partindo para novas terras, novos espaços, ora metamorfoseando-se em uma processo de recriação interna em busca com o que identificar-se.

A quarta proposição implica em pensar a história como produto das relações humanas. Pois, assim como a literatura, a história é uma construção humana, passível a infinitas percepções, sempre aberta a novas composições, a intervenções. Se o romance investe no trabalho de reconstrução e contextualização de acontecimentos históricos é porque “a história forma (...) uma esfera de acolhimento ao mesmo tempo privilegiada e perigosa” (FOUCAULT, 1999, p. 514). Para isso, torna-se imprescindível a reelaboração de seu conteúdo, por vezes subvertendo as convenções estabelecidas (HUTCHEON, 1991). Este processo aflora diferentes subjetividades e interpretações a partir de um espaço plural, composto por múltiplos olhares, identidades diversas e incontáveis versões. De modo que, a cada releitura a obra, podemos observar uma escritura diferente (EAGLETON, 2003).

Conclusão:

Ao analisarmos uma obra, além dos elementos internos operantes na elaboração textual, o fazemos também com as estruturas externas, sócio históricas, nas quais ela emerge. Essa perspectiva amplia os horizontes da expressão literária, ultrapassando conceitos linguísticos e comunicativos para se estender a novas categorias. E ao franquear espaços interdisciplinares em seus conteúdos, expande a leitura alargando o universo representativo do leitor, possibilitando um mergulho em novas áreas de conhecimento e representações. A assimilação de seu conteúdo dar-se-á a partir da dialética resultante do processo da leitura (na fusão entre o dito e o interpretado), viabilizada por dialogismos e intertextualidades, muitas vezes diluídos subliminarmente no texto. A confluência destes diálogos interdisciplinares estabelece uma espécie de polifonia, com o surgimento de outros textos e referências dentro da narrativa, marcando diferentes influências (BAKTHIN, 2011).

Portanto, abordar interdisciplinarmente o texto, buscando um entendimento acerca dos fatos que subjazem aos eventos narrados, constitui uma espécie de peripécia, escapando por vezes ao próprio leitor. Principalmente quando envolve um repensar crítico, uma “(...) tentativa de dissolver (...) grilhões forjados pela mente, de modo a ter

condições de utilizar histórica e racionalmente próprio intelecto para chegar a uma compreensão reflexiva e a um desvendamento genuíno” (SAID, 2016, p. 19).

Todo esse processo necessita, acima de tudo, despertar o interesse pela leitura. O pacto ficcional estabelecido se constrói tanto a partir da interseção com outras obras, como com as mais diferentes linguagens, nos mais variados gêneros (MAIA, 2015). A boa narrativa requer o estabelecimento de interações positivas entre o receptor e o emissor para propiciar a sua fruição. Esta capacidade de transpor os limites da literatura, assegurando não apenas o deleite do texto, mas a análise do momento histórico é o que permite despertar emoções ao leitor.

Em *O retrato do rei* temos explicitadas estas características, pois, ao transitar por outras disciplinas, a obra constitui intertextualidades, trabalhando tanto categorias empregadas pela história quanto com a semiótica. Opera ainda intermedialidades entre a palavra escrita e a arte pictórica – uma pintura interage ao longo da trama como fio condutor da história –, e interseções entre tempo e fatos históricos e a própria construção literária. A polifonia que atravessa a elaboração das personagens é construída em uma relação de complementariedade, a partir de interpolações (RIBAS; NUNEZ, 2016), um *patchwork* de lendas e fatos documentais. Por sua vez, a escolha da meta história como estratégia narrativa desloca referenciais de análise teóricos modernos para, sutilmente, avaliar situações do passado ainda recorrentes nos dias atuais. O uso dessa estratégia nos leva a refletir que “o texto literário não está separado de fatores extralinguísticos, extratextuais, contextuais. Numa espécie de cadinho literário pode-se notar uma conversão do externo, ou extralinguístico, ao literário, ou intralinguístico” (BOLOGNIN, 2016, pp. 46-47). A interseção entre literatura e história promovendo importantes discussões críticas acerca da sociedade em que vivemos.

Nesta leitura temos um olhar mais abrangente desenvolvido a partir de episódios pontuais da história do Brasil. Sob o verniz do romance, o livro apresenta-nos de forma palatável e aravés do complexo panorama das relações sociais da época, discussões mais profundas e abrangentes. São, assim, discutidas questões de pertinência sociológica e psicológica, como a compreensão de identidade. Em um primeiro plano temos a concepção de identidade no contexto do pertencimento a determinado grupo social – quem ou o quê a formaria, tendo em vista o recrudescimento de identidades desalojadas, o desenvolvimento das fronteiras e limites, as re-localizações e os fluxos

(HALL, 2011). E em um segundo plano, temos a discussão da identidade como categoria existencial – enfatizada na busca das personagens pelo seu lugar no mundo.

A literatura extrai do contexto histórico elementos para a sua elaboração, lançando luz sobre a história em seus mais diversos ângulos, revelando-a em suas diferentes versões e reescritas. Ao retratar o panorama das relações sociais da época, o livro aponta para outras perspectivas, propiciando um viés reflexivo sobre a realidade apresentada a partir de sua contextualização e comparação com aquela na qual nos encontramos. A grande contribuição desta obra consiste em saber tornar interessante temas profundos com a leveza necessária para prender a atenção do leitor, lançando-o à pesquisa e viabilizando o questionamento de valores e conceitos instituídos.

Referências Bibliográficas:

AMARAL, A. L. *Histórias mineiras: a guerra dos emboabas*. Disponível em: historiasmineiras.blogspot.com/.../a-guerra-dos-emboabas.htm. Acesso em 01/06/2014.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BATONI, P. *Retrato de D João V de Portugal. 1707*. Disponível em: <http://www.arqnet.pt/portal/portugal/temashistoria/joao5.html>. Acesso em 02/06/2014.

BERGER, P. L; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

BOLOGNIN, R. A. F. *Memória e identidade em Nove noites, de Bernardo Carvalho*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de São Carlos. São Carlos: UFSCar, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/8312/DissRAFB.pdf>. Acesso em: 09/01/17.

CAMPELO, A. *Lendas do Vale do Minho*. Valença, Associação de Municípios do Vale do Minho, 2002, p.101-103. Disponível em: www.lendarium.org › Narratives tagged with "portugueses". Acesso em: 20/06/2015.

CUNHA, M. S. *Linhagem, parentesco e poder. A casa de Bragança (1384-1483)*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1990.

- D'ÁVILA, M. D. *Afonso*. Fundação Casa de Bragança, Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: www.fcsh.unl.pt/cham/eve/content.php?printconceito=645. Acesso em: 04/07/2015.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FEIL, R. B. Dois olhares sobre o mesmo tema: diálogos interdisciplinares entre história e literatura no romance *Incidente em Antares*. *Espéculo*. In: *Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/antares.html>. Acesso em 29/06/14.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Laparina, 2011.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IGGERS, G. G. *Historiography in the twentieth century: from scientific objectivity to the postmodern challenge*. Hanover NH. USA: University Press of New England, 1997.
- JANZEN, H. E. Concepção bakhtiniana de literatura e a análise de personagens nos livros didáticos de LEM. In: *Bakhtiniana, Revista de Estudos do Discurso*, vol.7, nº.1, pp. 107-124. São Paulo Jan./Jun.2012.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MAIA, C.R. *A leitura e o prazer de ler*. Artigo entregue na conclusão da disciplina Leitura e formação de leitores da Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Formação de Professores (FFP),UERJ, 2015.
- . Literatura & História em *O retrato do rei*, de Ana Miranda e *Nove noites*, de Bernardo Carvalho. In: OLIVEIRA, P. C. S; CARREIRA, S. S. G. *Estudos literários na contemporaneidade: questões e tendências*, v.1. São Gonçalo, Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, FFP/UERJ, 2017, pp. 81-91.
- MIRANDA, A. *O retrato do rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- MONTEIRO, A.M. Entre a história e a memória. In: *História Viva*, nº 123. São Paulo: Duetto Editorial, janeiro de 2014.
- MUNSLOW, A. *Deconstructing history*. London: Routledge, 1997.
- RIBAS, M. C. ; PONTES, L. O Boca do Inferno: (Re)leituras da poesia (barroca) de Gregório na contemporaneidade. In: *Guavira Letras*, nº. 16. Pós Graduação da UFMS, 2013. p. 23-46. Disponível em: <http://cptl.ufms.br/manager/titan.php?target=openFile&fileId=880>. Acesso em: 20/03/2015.
- RUTHVEN, K. K. *Feminist literary studies: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- SAID, E. W. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.
- SANTOS, M. N. P. S. *Manchas contemporâneas: o processo de reconstrução literária da identidade feminina em O retrato do rei*. Anais do SILEL. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- SOUSA, A. C. *História genealógica da casa real portuguesa*, tomo V, nova edição revista por M. Lopes de Almeida e César Pegado. Coimbra: Atlântida Livraria Editora, 1948.
- SOUZA, W. M. L. *A literatura como diálogo: um percurso histórico do hipertexto*. ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/110.pdf. Acesso em: 02/01/17.
- STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Revista Ilha do Desterro. Florianópolis*, nº 51, p. 19-53, jul/dez 2006.
- VERÍSSIMO, N. *O Funchal em cinco actos: o século XVII*. Disponível em: <https://passosnacalcada.wordpress.com/.../o-funchal-em-5-actos-o-sec-xv...01> de jun de 2008. Acesso em: 20/06/2015.
- WHITE, H. *Teoria literária e escrita da história*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 1991, vol. 7, n. 13, p. 21-48. Disponível em: https://www.academia.edu/4043144/TEORIA_LITERARIA_E_ESCRITA_DA_HISTORIA.
- *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

A ESTRANHA ESCRITURA DE PAUL AUSTER

Daniela Barbosa Ribeiro (Mestre em Literatura Comparada UERJ)

Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba (UERJ)

Resumo: A comunicação “A estranha escritura de Paul Auster” propõe uma investigação acerca dos procedimentos adotados pelo escritor norte-americano Paul Auster na construção de suas personagens, especialmente no livro *Viagens no scriptorium* (2007). Neste romance, o autor reúne personagens de obras anteriores, como Anna Blume, Samuel Farr e David Quinn. Investigaremos tais procedimentos à luz da figura do “estranho”, mapeando uma constelação que inclui o “estranhamento” proposto por Chklovski, o “efeito V” de Bertolt Brecht, o “*Umheimlich*” freudiano, o absurdo existencial e o “ex-cêntrico”, e extraímos desses conceitos ferramentas para uma leitura da obra austeriana.


Palavras-chave: Literatura contemporânea; Paul Auster; estranhamento; desconstrução.

Um velho está sentado na beira de uma cama. Desmemoriado, desconfia que é prisioneiro dentro de um quarto fechado, embora não se recorde do que possa ter feito para estar nessa situação. Neste quarto onde está pretensamente isolado, Blank¹ descobre uma pilha de fotografias e outra de manuscritos, papel e caneta. Faz esforços de memória, tem sensações, sente que mandou pessoas em espécies de missões e que as fez sofrer. Também recebe visitas e telefonemas. Sua história só poderá ser contada à medida que sua memória possa ser recobrada, através de traços dispostos pelo ambiente.

Este é o tema do romance *Viagens no scriptorium*, objeto dessa dissertação. Décimo-sexto livro de ficção do escritor norte-americano Paul Auster, publicado em 2006 nos Estados Unidos e traduzido para o português em 2007, foi escrito a partir de uma projeção dele mesmo vinte ou trinta anos no futuro. Segundo o autor, uma imagem que não o abandonou até que a pôs no papel.

Defenderemos que a obra condensa preocupações estéticas caras ao projeto literário de Auster. O livro reúne personagens centrais de obras anteriores. Se já supúnhamos relacionadas através de menções sutis em outros romances, aqui estão conectados intimamente através de Blank. Para o leitor que acompanha a obra de Auster, os nomes desses personagens soam familiares: Anna (Anna Blume é a protagonista de *No país das últimas coisas*), David Zimmer (protagonista de *O livro das*

¹ *Blank*, em inglês, têm ampla gama de sinônimos, incluindo lacuna, hiato, espaço, inexpressivo, branco, vazio. Em outro nível, sonoramente também remete a Maurice Blanchot, teórico francês traduzido por Auster, que tinha por tema o silêncio, o trauma, o inexprimível.



ilusões), Marco Stanley Fogg (narrador de *O palácio da lua*), Fanshawe (o duplo do narrador de *O quarto fechado*), entre outros.


A narrativa constitui o pré-requisito de qualquer relato que possamos dar de nós mesmos, e é através de nossa capacidade narrativa que assumimos a responsabilidade por nossas ações, nos diz Judith Butler (2015). Além da necessidade de transmitir uma série de eventos em sequência com transições plausíveis, esse relato também precisa recorrer à voz e autoridade narrativas, a serem direcionadas a um público com objetivo de persuadir.

Essa voz e essa autoridade estão no domínio da subjetividade que, no âmbito dos estudos literários, nunca cessou de sofrer profundas transformações, principalmente a partir da modernidade. Se na Antiguidade, as epopeias cantavam as glórias de heróis cujo mundo lhes era extensivo, formando uma totalidade, o advento do romance fez com que o campo da subjetividade se ampliasse e se problematizasse.

Esse entendimento da subjetividade aparece nos romances de Auster até *Viagens no scriptorium*. Faremos uso, para tanto, de uma constelação de conceitos que nos parecem bastante fecundos nessa análise, que chamaremos aqui de “o estranho”. Desde o “estranhamento” provocado pela obra de arte, tal como descrito pelo formalista russo Victor Chklovski (1978) em *A arte como procedimento*, passando pelo “efeito V” de Bertolt Brecht (2005), o “*Umheimlich*” freudiano (Freud, 1976), o “absurdo” existencial até o “ex-cêntrico” desconstrutivista, investigaremos a influência dessas referências nos romances *O inventor da solidão*, *O quarto fechado*, *No país das últimas coisas*, *O livro das ilusões* e *Palácio da lua*.

Terminada a jornada de *Viagens no scriptorium*, que conclusões podemos tirar de sua leitura? Segundo a perspectiva derridiana, cada leitor empreende um percurso próprio, e o fechamento deste percurso, impossível de outra forma, será produzido a posteriori, a cada leitura.

Ler *Viagens no scriptorium* para escrever este trabalho foi como entrar em um labirinto em que o leitor se deixa levar por movimentos centrípetos e centrífugos, entra em salas de espelhos infinitos e sai depois de ter ido a lugares dantes inimagináveis. Há ruínas por toda parte, memórias materializadas que assombram o leitor, instado a ressignificá-las sem cessar, até o fim de cada leitura.



A estrutura desta obra - e da obra maior na qual ela se insere - é movimentada através do descentramento, o movimento de aproximar/distanciar, desfamiliarizar. Qual o sentido anterior à diferença, e quais as *diferrâncias* possíveis? E que consequências esse movimento trará para a questão da subjetividade?


Os diversos procedimentos adotados por Paul Auster evidenciam uma estratégia de mobilizar o seu próprio repertório a fim de oferecer ao leitor múltiplas portas de entrada no texto, de acordo com o repertório do leitor. Neste sentido, a estrutura, não apenas de um texto, mas da escritura de Auster, está construída de forma a demandar do leitor não apenas movimentos centrífugos, intertextuais, mas também e muito explicitamente, movimentos centrípetos.

Em praticamente todos os livros de Auster, encontraremos episódios declarada ou notoriamente acontecidos ao escritor ou a seus parentes e conhecidos. Muitas vezes projeta-se nos seus romances travestido, mascarado. Este procedimento de trazer dados biográficos para a ficção, de borrar as fronteiras entre o real e o literário, apresenta como efeito transformar o familiar, pessoal, em algo estranho, deslocado, distanciado. O efeito de estranhamento é um fenômeno que reúne diversos conceitos. A partir dessa constelação, podemos observar recursos, possibilidades e estratégias de que lançam mão autores como Paul Auster.

Chklovski disse que para obter-se uma “visão das coisas” e não apenas seu “reconhecimento”, é preciso que aconteça o fenômeno da “desautomatização da percepção”. Se podemos gerar efeitos poéticos a partir da linguagem cotidiana, então o caráter estético de um objeto é o resultado de nossa percepção. Se criamos através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética, então podemos criar um objeto estético.

O dramaturgo alemão Bertolt Brecht, já interessado no princípio do distanciamento presente em montagens teatrais e obras pictóricas das antigas feiras medievais, viu nos códigos do velho teatro chinês instrumentos que buscavam explicitamente um afastamento do ator em relação a sua personagem. O dramaturgo se apropriou desses elementos para, no drama épico alemão, dar caráter histórico aos acontecimentos apresentados.

Walter Benjamin percebeu como, neste novo teatro, havia completa liberdade em relação ao texto, o que permitiu o diálogo com outras áreas da cultura e do



conhecimento, isto é, a intermedialidade. Além disso, a exploração do gestual assim como a incorporação de recursos próprios a novas formas como o cinema e o rádio geravam necessariamente interrupções na recepção.

A relação intermediária da éfrase ou da "remediação", pensada inicialmente por Jens Schroeter a partir do campo discursivo da *intermedialidade transformacional*, pois que representaria uma mídia por outra, passou, com o desenvolvimento de sua pesquisa, a ser pensada em termos de *intermedialidade ontológica*, uma vez que, para se falar de uma representação intermediária, seria preciso observar um "deslocamento" em relação a alguma outra mídia. Em síntese, a *intermedialidade ontológica* precederia as mídias, quebrando a hierarquização das mesmas.


Com Paul Auster, procedimentos de todos os meios parecem poder ser introduzidos na escritura. Cada meio cria experiências distintas, tanto para o escritor como para o leitor. A narrativa em si seria uma estrutura profunda que independe de seu meio, como nos contos de fadas e na tradição oral - um trampolim para a imaginação.

No caso da escrita - como a teoria, por exemplo -, que tem seu sentido sustentado dentro da própria mídia linguagem/escrita, Auster lhe desmascara a ficcionalidade. Expondo seu processo material, problematiza a autoridade conferida a essa escrita. Obscurecendo-a e provocando a desautomatização de sua percepção, torna-a um objeto estético.

O distanciamento do efeito *Verfremdung*, além de se configurar como uma retomada do conceito de estranhamento dos formalistas russos, tem mais um correlato na teoria freudiana do "estranho": o próximo, familiar, torna-se algo distanciado, perturbador.

Segundo Freud, em duas situações constata-se mais claramente este fenômeno: nas experiências traumáticas da infância e nas crenças primitivas de uma sociedade. Ele sustenta que o efeito do "estranho" pode ser produzido mais facilmente na ficção, e que para isso o autor dispõe de uma série de recursos.

Um desses recursos seria o de driblar a sensação de estranhamento no leitor, mostrando a ele como a personagem se engana. Assim, o que é estranho para a personagem não passa de elemento cômico para o leitor. Para Auster, a vida real é tão ou mais estranha que a ficção. Por isso se vale de episódios "reais" para provocar o



efeito do estranho. As regras do jogo são as do acaso, como pronunciava Charles Sanders Peirce.

Os estranhos muitas vezes tomam a forma de duplos, como acontece na obra de Auster. Estes duplos remetem-se entre si e a outros duplos, multiplicando-se num espelhamento ao infinito. Esses espelhamentos nunca são simétricos (tautologias), mas suplementos. Seus excessos acabam por promover apagamentos em que objeto e reflexo, sujeito e imagem não têm mais qualquer relação de origem ou causalidade. Essa deriva só cessará por intervenção do leitor, ao atingir o limite de seu horizonte.

Um dos fantasmas de Auster mais proeminentes será o dramaturgo Samuel Beckett, que exercerá enorme referência em sua obra. Beckett provém de uma linhagem filosófica existencialista. Percebendo o divórcio entre o homem e o mundo, o existencialista experimenta um efeito de distanciamento, de deslocamento: o absurdo.


De fato, Auster vai se apropriar de muitos procedimentos utilizados por Beckett, como, por exemplo, a criação de situações sem saída, cruas, e os jogos de linguagem. É interessante perceber como Auster considera a linguagem “deslocada” de Beckett a essência de sua comédia, não apenas a situação absurda.

A descentralização de nossas categorias de pensamento, característica tanto da literatura quanto da teoria contemporâneas, depende sempre dos centros que contesta, mas esse processo só é possível na perspectiva da heteroglossia, condição de base governando a operação de sentido em qualquer enunciação. É ela que garante a primazia do contexto sobre o texto. Em sua escritura, Auster convoca seus fantasmas para que, em sua deriva polissêmica, evoquem referências e procedimentos.

Com a análise histórica foucaultiana e suas descontinuidades, séries e interrelação de saberes articulados com a estrutura social, o regime de subjetividade que pensava o sujeito como um ser individual e universal é substituído pela política dos modos de subjetivação.

Aluno de Foucault, o filósofo franco-argelino Jacques Derrida postula que descentrar não significa negar, e, portanto, por mais que contestemos a metafísica e seus fundamentos, não é possível falarmos sem recorrer a essa mesma linguagem que a funda e às estruturas de enunciação que daí derivam.

Aqui temos duas opções: reconhecer o suplemento, a *différance* derridiana, a errância, ou admitir a ideologia do sujeito e sugerir noções de subjetividade alternativas.



Auster vai explorar as possibilidades desta ambiguidade. Como declarou: abrir o processo, expor o encanamento, tirar seu nome da capa e pô-lo dentro da história.

Nos romances de Auster, cada referência propõe um choque de sentidos que reverbera por toda a obra. As personagens serão obrigadas a deixar algo para trás e aproveitar o que têm à mão para construir algo novo. De ruínas, colhem-se fragmentos, alegorias que serão redispostas em novas configurações, num movimento melancólico.

Se estamos constantemente recombinação ruínas, não faz sentido pensar em origem ou unidade. O sujeito, assim como seus pressupostos, é constantemente construído a partir daquilo de que dispomos. Esse desafio à noção de centro, evidenciada na construção dos romances de Auster, releva na materialidade do texto que existem tantos mundos quantas leituras possíveis.

Nossas interrogações hoje advêm da perda da fé no impulso centralizador e totalizante do pensamento humanista. O que estamos desafiando são nossos próprios pressupostos para julgar a ordem e a coerência. Na verdade, estamos “estranhando” o que antes nos era assegurado por uma teoria e uma prática que buscavam fixar significações transcendentais.

Portanto, podemos afirmar que o efeito do estranhamento é um aliado no empreendimento de uma crítica desconstrutivista. A prática contemporânea cada vez mais demonstra como os leitores produzem o fechamento dos textos. Na teoria, Derrida afirma que o fechamento no texto não é apenas indesejável, mas também impossível. Esse fechamento se dá apenas numa linguagem de suplemento e em atraso.

Referências bibliográficas

AUSTER, Paul. *O inventor da solidão*. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora Best Seller, 1982.

_____. *A trilogia de Nova York*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 (1ª edição pela editora Best Seller, São Paulo, 1986).

_____. *No país das últimas coisas*. Trad. Luiz Araújo. São Paulo: Best Seller, 1987.

_____. *Palácio da lua*. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo: Best Seller, 1990.

_____. *A arte da fome: prefácios, entrevistas, ensaios*. Trad. Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

_____. *Noite do oráculo*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O livro das ilusões*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Viagens no scriptorium*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BARONE, Dennis (Org.). *Beyond the red notebook: essays on Paul Auster*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANK. In: *Oxford Living Dictionary*. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/blank>>. Acesso em 05 mar 2017.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. Literatura e teoria da interpretação. In: _____. *Tópicos de teoria para a investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. p. 185.

_____. *Teoria do efeito estético*. Niterói: Eduff, 2003. p. 89-134.

_____. Pensamento filosófico da Desconstrução e Teoria da interpretação. In: *Revista SOLETRAS*, n. 23, 2012, p. 1-18.

_____. Caracterização do discurso ficcional. In: 3º. Congresso ABRALIC (3: 1992: Niterói, RJ) *Limites: Anais, Volume 2*. São Paulo: Edusp; Niterói: ABRALIC, 1995. p.

BRECHT, Bertolt. Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Tradução: Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, pp. 55-66.

BUTLER, Judith. Um relato de si. In: _____. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CHKLOVSKI, Vitor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Dionísio de Oliveira Toledo, Ana Maria Ribeiro Filipouski (org.). Porto Alegre: Globo, 1978.

CORREIA, Marlene Castro. "Indicações para a leitura de textos poéticos". *mimeo*.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. In: *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v.1, n. 2, novembro de 2011. Belo Horizonte: UFMG. pp. 8-23.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *O animal que logo sou*. São Paulo: Unesp, 2011.

_____. Os fins do homem. In: _____. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres e Antônio Magalhães. Porto: Rés, 1972.

FASSLER, Joe. You begin to breathe again: Samuel Beckett's humor as a coping mechanism. In: *The Atlantic*. Boston, 19 Nov 2013. Disponível em: <<http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/11/you-begin-to-breathe-again-samuel-becketts-humor-as-a-coping-mechanism/281642/>>. Acesso em 02/04/2016.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

_____. Sobre a história da sexualidade. In: _____. *Microfísica do poder*. Organização: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p. 253-276.

_____. *Nietzsche, Freud e Marx/Theatrum Philosophicum*. Tradução de Jorge Lima Barreto. Porto: Publicações Anagrama, 1980.

_____. *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. O que é um autor In: _____. *Ditos e escritos III*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

FREUD, Sigmund. O estranho, 1919. In: _____. *História de uma neurose infantil*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 233-270.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.

LAVALLE, Luci Collin (Trad.) e SCHWITTERS, Kurt. An Anna Blume. *Cadernos de Literatura em Tradução*, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 4, p. 9-12, 2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/clt/article/viewFile/49339/53420>. Acesso em: 17.09.2016.

MACHADO, Roberto. Introdução: por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização, introdução e revisão técnica: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979 (2. ed., 1981). p. IX-XXV.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

_____. *A vontade de potência*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

REIS, Carlos. *Estudos narrativos: a questão da personagem ou a personagem em questão*. In: *Pessoas de livro: estudo sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

SCHRÖTER, Jens. “Discourses and Models of Intermediality”. In: *Comparative Literature and Culture*. V.13. Purdue University Press, 2011. <<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1790&context=clweb>>. Acesso em 2014.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção de textos ficcionais? In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 133-187.

VENZON, Clarissa et al.. O DUPLO: O conhecido e o desconhecido na clínica. VIII Jornada y taller. *El desvalimiento en la clínica*. Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales, Buenos Aires, Abr 2009. Disponível em: http://www.uces.edu.ar/institutos/iaepcis/8_jornada_desvalimiento/silvia-katz.pdf. Acesso em 09/10/2016.

VERFREMDUNG. In: CollinsDictionary.com. Disponível em: <<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/german-english/verfremdung>> Acesso em: 19/10/2016.

WEKWERTH, Manfred. Brecht’s theatre today – an attempt in seven days: Stockholm seminar. In: *Daring to Play: A Brecht Companion*. London: Routledge, 2012.

WENDERS, Wim. Paul Auster. In: Interview magazine. Culture. Edição: *Christopher Bollen*. *New York: Interview*. 27 jan 2017. Disponível em: <http://www.interviewmagazine.com/culture/paul-auster#>. Acesso em: 60 mar 2017.

PÁTRIA PAU BRASIL: A MODERNA DESCOBERTA DO PAÍS NOS VERSOS DE OSWALD DE ANDRADE E BLAISE CENDRARS

Frederico Spada Silva (PUC-Rio)¹
Renato Cordeiro Gomes (PUC-Rio)²

Resumo: Em relação ao tríplice diálogo vanguarda—cinema—literatura de viagem, tentaremos apontar como a composição das *Feuilles de route*, de Blaise Cendrars, e de *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, assemelham-se, cabendo-lhes, *grosso modo*, a mesma análise conceitual: trata-se de relatos de viagem, em versos, que conservam marcas linguísticas próximas da oralidade e que emulam tanto a linguagem cinematográfica quanto a velocidade dos meios de transporte da época.
Palavras-chave: Modernismo; Intermidialidade; Viagem; Vanguarda.


O movimento modernista brasileiro, cujo marco é a Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida em São Paulo, e seu idealismo pau-brasileiro-antropofágico, por sua vez, fizeram com que uma elite engajada em fazer a arte brasileira ganhar autonomia voltasse também seus olhos para o próprio Brasil – e seu passado. Assim, por ocasião da Semana Santa de 1924, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e seu filho Nonê, Tarsila do Amaral, d. Olívia Guedes Penteado, René Thiollier, Gofredo da Silva Telles e o escritor suíço de expressão francesa Blaise Cendrars realizaram uma viagem por Minas Gerais, que passou pelas cidades do ciclo do ouro, pela capital e por outras cidades interioranas, numa espécie de *neobandeirantismo* que redescobria³, de trem ou automóvel, um Brasil que ainda conservava parte de seu passado colonial.

O livro *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, publicado originalmente em 1925, traz uma seção dedicada à referida viagem: “Roteiro das Minas”, na qual o olhar atento do poeta capta, em breves instantâneos, a arquitetura barroca e a gente simples do interior, e percebe no passado colonial uma das raízes da arte nacional, que crescia *moderna* desde a Semana de Arte de 1922. Além disso, em seções como “História do Brasil” e “Poemas da colonização”, o poeta apropria-se da escrita de nossos descobridores e, ora por meio

¹ Doutorando (bolsa CAPES/PROSUP) em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC Rio). E-mail: fredspada@gmail.com

² Professor orientador, doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); professor associado do Departamento de Letras da PUC Rio, pesquisador 1A do CNPq.

³ O livro *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, é dedicado a Blaise Cendrars “por ocasião da descoberta do Brasil” (ANDRADE, 2003, p. 97) – não a cabralina, de 1500, *bien sûr*, mas a de 1924, *blaisoswaldiana*.



de cortes, elipses e remontagens do texto histórico, ora por acréscimos a este, reinventa cenas do passado colonial, poetizando nossa história.

Blaise Cendrars, poeta viajante, *globetrotter*, por sua vez, encantou-se com um país todo novo a seus olhos. Protagonista dos movimentos de vanguarda europeus e referência para os modernistas brasileiros, tendo travado contato, em Paris, com Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, ainda em 1923, por intermédio de Paulo Prado, Blaise passou a beber *lui-même* das fontes brasileiras, inserindo o Brasil em sua obra e absorvendo a poesia paulista, nosso “produto de exportação”, como se vê em muitos poemas de suas *Feuilles de route* (a obra foi publicada primeiramente em três partes, entre 1924 e 1928: a plaquete *Le Formose* [1924], os poemas sobre São Paulo que acompanharam o catálogo de uma exposição de Tarsila em Paris [1926] e os poemas escritos durante o retorno à Europa, distribuídos em dois números da revista *Montparnasse* [1927-1928]; somente em 1944 foram reunidas pelo autor sob o título *Feuilles de route*, na edição de sua poesia completa). Tais poemas constroem-se como cartões postais em versos de sua viagem ao Brasil, em 1924, desde a travessia atlântica até sua passagem pelo Rio de Janeiro, pelo estado de São Paulo e por outras cidades da costa brasileira, traçando um percurso imediatamente anterior e outro posterior (o de seu retorno à Europa) à narrativa poética da viagem a Minas escrita por Oswald, o que nos incita a considerar *Pau Brasil* e *Feuilles de route* obras dialógicas, em que a paisagem e a história do Brasil guiam o olhar e a pena de ambos os poetas, permitindo-nos lê-las como obras contínuas, como uma espécie de guia poético de uma viagem que, zarpando da Europa, adentra o Brasil e a ela retorna.

Ponto de vista, linguagem e a *flânerie* neobandeirante

O relato de viagem *em versos*, em *Pau Brasil* e *Feuilles de route*, situa o poeta-cronista no mesmo plano dos objetos de sua observação, estando aquele, portanto, em uma “sincronia [que] implica [uma] participação” (AUGÉ, 1998, p. 44, tradução nossa⁴) para além da mera observação (o texto narrado, as impressões do viajante, o relato que são *Pau Brasil* e *Feuilles de route*), fazendo com que a mediação entre o sujeito e o meio em que se encontra traga também a oralidade para a poesia – quebra paradigmática, aliás, típica do Modernismo brasileiro, devida à sua oposição à poética parnasiana –, como se vê, em itálico, nos exemplos abaixo (o de Oswald retirado da seção “São Martinho”, e o de Blaise, de “São Paulo”):

⁴ No original: “sincronía implica participación”.

a laçada

O Bento caiu como um *toro*
No terreiro
E o médico *veiu* de *Chevrolé*
Trazendo um prognóstico
E toda a minha infância nos olhos
(ANDRADE, 2003, p. 135, grifo nosso)

A cidade acorda

Os primeiros bondes de operários passam
Um homem vende jornais no meio da praça
Gesticula entre as grandes folhas de papel que batem asas e executa
uma espécie de balé sozinho acompanhando-se de gritos guturais...
STADO... ERCIO... EIO
Buzinas lhe respondem
E os primeiros automóveis passam bem depressa
(CENDRARS, 1976, p. 60, grifo nosso)⁵

Além disso, graças à ampliação, já na primeira metade do século XX, do acesso à fotografia e ao desenvolvimento de aparatos portáteis de filmagem, como as câmeras Pathé ou Kodak, a montagem de seus textos passa a ser construída a partir de cortes e planos distintos que intentam captar o que se passa ao redor, aproximando-se sintomaticamente das linguagens da fotografia e do cinema (e mesmo da crônica jornalística). A metáfora do narrador-cinegrafista associa-se à do poeta-*bandeirante* e proporciona tanto a Oswald quanto a Blaise a liberdade criativa e narrativa que lhes permite descrever as cenas captadas em seus versos ora em *close* ora em panorama, numa tentativa de simultaneidade operada por tomadas e cortes e pela montagem do texto final – a mesma operação que encontramos no cinema.

Pequena cartografia de viagem

Para ilustrarmos, então, tais características presentes em *Feuilles de route* e *Pau Brasil*, tomemos ambas as obras como se se tratasse de um único e amplo registro de uma viagem que passeia pela costa brasileira, por seu centro econômico – São Paulo – e pelas

⁵ No original: « *La ville se réveille* » Les premiers trams ouvriers passent / Un homme vend des journaux au milieu de la place/ Il se démène dans les grandes feuilles de papier qui battent des ailes et exécute une espèce de ballet à lui tout seul tout en s'accompagnant de cris gutturaux... STADO... ERCIO... EIO / Des klaxons lui répondent / Et les premières autos passent à toute vitesse (CENDRARS, 2009, p. 239).

cidades coloniais mineiras, antes do regresso à Europa, detendo-nos em seus trajetos terrestres.

Após desembarcar em Santos, Blaise, como relata na seção “Le Formose”, toma o trem rumo a São Paulo e descreve as paisagens que vê durante a viagem, comparando-as ao cenário europeu:

No trem

O trem vai bem depressa
Os sinais agulhas passagens de nível funcionam como na Inglaterra
A natureza é de um verde muito mais escuro do que na nossa terra
Acobreada
Fechada
A floresta tem cara de índio
Enquanto o amarelo e o branco dominam nossos prados
Aqui é o azul celeste que colore os campos floridos
(CENDRARS, 1976, p. 54)⁶

ou mesclando à exuberância da Serra do Mar os sinais de modernidade que encontra pelo caminho:

Paranapiaçaba

Paranapiaçaba é a Serra do Mar
Aqui o trem é içado por cabos e atravessa a montanha dura em várias seções
Todas as estações estão suspensas no vazio [...]
(CENDRARS, 1976, p. 55)⁷

Linha telegráfica

Vocês estão vendo esta linha telegráfica no fundo do vale cujo traço retilíneo corta a floresta sobre a montanha em frente
Todos os postes são de ferro
Quando foi instalada os postes eram de madeira
Ao cabo de três meses cresciam galhos
[...]

⁶ No original: « *Dans le train* » Le train va assez vite / Les signaux aiguilles et passages à niveau fonctionnent comme en Angleterre / La nature est d'un vert beaucoup plus foncé que chez nous / Cuivrée / Fermée / La forêt a un visage d'indien / Tandis que le jaune et le blanc dominant dans nos prés / Ici c'est le bleu céleste qui colore les champs fleuris (CENDRARS, 2009, p. 232).

⁷ No original: « *Paranapiaçaba* » Le Paranapiaçaba est la Serra do Mar / C'est ici que le train est hissé par des cables et franchit la dure montagne en plusieurs sections / Toutes les stations sont suspendues dans le vide [...] (CENDRARS, 2009, p. 233).

(CENDRARS, 1976, p. 55)⁸

Chama também atenção a maneira como Blaise e Oswald transferem para sua escrita a velocidade dos modernos meios de transporte de que dispunham em sua viagem, não apenas por meio de descrições, mas também pelo uso do assíndeto e de repetições, o que dá à frase um ritmo acelerado, dinamizando-a. O caminho e a chegada a Minas, narrados por Oswald, ou a São Paulo, descritos por Blaise, misturam as paisagens, as impressões, os cheiros, quer das pequenas cidades mineiras quer da metrópole paulista:

longo da linha

Coqueiros
Aos dois
Aos três
Aos grupos
Altos
Baixos
(ANDRADE, 2003, p. 184)

barreiro

Estradas de rodagem
E o canto dos meninos azuis da Gameleira
A paisagem nos abraça
Pontes
Alvenaria
Ninhos
Passarinhos
A escola e a fazenda de duzentos anos
(ANDRADE, 2003, p. 186)

Passeio matutino

Piritiba é uma passagem de nível
Desfila um trem composto exclusivamente de vagões brancos com esta inscrição
Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba
Passado o trem, há uma casinha de taipa
E na porta
Uma mulher grávida amarela estragada
Duas crianças
[...]

⁸ No original: « *Ligne télégraphique* » Vous voyez cette ligne télégraphique au fond de la vallée et dont le tracé rectiligne coupe la forêt sur la montagne d'en face / Tous les poteaux en sont de fer / Quand on l'a installée les poteaux étaient en bois / Au bout de trois mois il leur poussait des branches [...] (CENDRARS, 2009, p. 233).

(CENDRARS, 1991, p. 187)⁹

Também a São Paulo vista por Blaise se faz “cidade-cinema” (PEIXOTO, 1988, p. 361), exibida na tela-livro por meio de *flashes*, cortes seletivos que se articulam metonimicamente para marcar a identidade total do espaço urbano:

Paisagem

A parede pintada da PENSIONE MILANESE se enquadra na minha janela
Vejo uma fatia da avenida São João
Bondes carros bondes
Bombom-bondes bondes
Mulas amarelas atreladas a três puxam carrocinhas vazias
Em cima das pimenteirias da avenida sobressai o anúncio gigante da CASA TOKIO
O sol verde verniz
(CENDRARS, 1976, p. 63)¹⁰


Assim, essa São Paulo em constante movimento aponta também o caráter utilitarista de sua arquitetura, que a transforma não apenas em uma cidade-fachada, cidade-*outdoor*, mas também em uma cidade-máquina, cosmopolita, berço do capitalismo industrial nascente que vira poesia aos olhos de Blaise Cendrars:

São Paulo

Adoro esta cidade
São Paulo do meu coração
Aqui nenhuma tradição
Nenhum preconceito
Antigo ou moderno
Só contam este apetite furioso esta confiança absoluta este otimismo
esta audácia este trabalho este labor esta especulação que fazem
construir dez casas por hora de todos os estilos ridículos grotescos belos
grandes pequenos norte sul egípcio ianque cubista
Sem outra preocupação que a de seguir as estatísticas prever o futuro o
conforto a utilidade a mais-valia e atrair uma grande imigração

⁹ No original : « *Promenade matinale* » Piritiba est un passage à niveau / Défile un train se composant exclusivement de wagons blancs avec cette inscription / Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba / Le train passé il y a une petite hutte en pisé / Et sur le seuil / Une femme enceinte jaune ravagée / Deux gosses [...] (CENDRARS, 2009, p. 242).

¹⁰ No original: « *Paysage* » Le mur ripoliné de la PENSION MILANESE s’encadre dans ma fenêtre / Je vois une tranche de l’avenue São João / Trams autos trams / Trams-trams trams trams / Des mulets jaunes attelés par trois tirent de toutes petites charrettes vides / Au-dessus des poivriers de l’avenue se détache l’enseigne géante de la CASA TOKIO / Le soleil verse du vernis (CENDRARS, 2009, p. 240-241).



Todos os países
Todos os povos
Gosto disso
As duas três velhas casas portuguesas que sobram são faianças azuis
(CENDRARS, 1976, p. 64)¹¹

Por fim, em Minas Gerais, o poeta-bandeirante Oswald de Andrade lerá as cidades por diferentes matizes, privilegiando não apenas a natureza bucólica das cidadezinhas ou dos caminhos que as separam, mas também a arte sacra, a arquitetura barroca, os ritos da Semana Santa e a gente simples do interior, contrastando tais elementos, por exemplo, à modernidade dos meios de transportes que o levaria (e a seu grupo) a seus destinos, como fica evidente no poema a seguir:


convite

São João del Rei
A fachada do Carmo
A igreja branca de São Francisco
[...]

Ide a São João del Rei
De trem
Como os paulistas foram
A pé de ferro
(ANDRADE, 2003, p. 177)

Tal contraste, no entanto, vai além da simples imagem suscitada pelo poema: demonstra também, como nos aponta Silviano Santiago (2002) a partir de uma observação de Brito Broca, como “o primitivo enquanto manifestação do barroco setecentista mineiro” (SANTIAGO, 2002, p. 121) abala, de certa forma, o Modernismo brasileiro, ao entrar em choque com uma arte de vanguarda que tinha suas raízes fincadas no Futurismo de Marinetti, cuja estética pregava, justamente, “a desvinculação com o passado” (SANTIAGO, 2002, p. 122). Ao mesmo tempo, todavia, é exatamente esse

¹¹ No original: « *Saint-Paul* » J'adore cette ville / Saint-Paul est selon mon cœur / Ici nulle tradition / Aucun préjugé / Ni ancien ni moderne / Seuls comptent cet appétit furieux cette confiance absolue cet optimisme cette audace ce travail ce labeur cette spéculation qui font construire dix maisons par heure de tous styles ridicules grotesques beaux grands petits nord sud égyptien yankee cubiste / Sans autre préoccupation que de suivre les statistiques prévoir l'avenir le confort l'utilité la plus-value et d'attirer une grosse immigration / Tous les pays / Tous les peuples / J'aime ça / Les deux trois vieilles maisons portugaises qui restent sont des faïences bleues (CENDRARS, 2009, p. 241).



primitivismo barroco, enquanto elementaridade (e não atraso), que aponta ao nosso Modernismo “o quadro de novidade e originalidade que eles procuravam [...] que conduzisse a uma arte genuinamente brasileira” (Brito Broca *apud* SANTIAGO, 2002, p. 121).

Desta feita, ao fazermos *Pau Brasil* e *Feuilles de route* dialogarem a partir dessa leitura conjunta de seus poemas, percebemos tanto a troca de influências entre seus autores – a qual constitui um “traçado recíproco” que configura “o caso concreto do binômio importação/exportação no roteiro poético oswaldiano” (CAMPOS, 2003, p. 53) e que, por esse processo de *pau-brasileirização* dessas obras, também permite a convivência pacífica entre o passado e o presente, o antigo e o moderno –, quanto a possibilidade de ler tais obras como cartas geográficas de um mesmo atlas de viagem, qual seja, o da *moderna* descoberta do Brasil.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2003.

AUGÉ, Marc. La vida como relato. In: _____. *Las formas del olvido*. Trad. Mercedes Tricás Preckler e Gemma Andújar. Barcelona: Gedisa, 1998, p. 35-63.

_____. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2003, p. 19-84.

CENDRARS, Blaise. *Feuilles de route*. In: _____. *Du monde entier au cœur du monde: poésies complètes*. Paris: Gallimard, 2009, p. 189-269.


_____. *Etc..., etc... (um livro 100% brasileiro)*. Trad. e seleção de Teresa Thiériot. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Feuilles de route sud-américaines (poèmes)/Folhas de viagem sul-americanas (poemas)*. Trad. Sérgio Wax. Belém: UFPA, 1991.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 361-365.



SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____, *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 108-144.



AS PARTICULARIDADES NA ADAPTAÇÃO DO CONTO “BUGIO MOQUEADO” DE MONTEIRO LOBATO NA SÉRIE “CONTOS DA MEIA-NOITE”, UMA FORMA DIFERENTE DE ADAPTAR

Gleiton Candido de Souza (UFMS)¹

Resumo: O enfoque do presente trabalho é analisar o conto literário *Bugio Moqueado* do escritor Monteiro Lobato e sua transmutação para o audiovisual no formato em que foi apresentado através da série *Contos da Meia-Noite*, produzida e exibida pela TV Cultura, enfocando aspectos próprios do conto literário e da Teoria da Adaptação. Veremos que, por meio de uma estrutura econômica, a transmutação do conto de Lobato para a televisão, soube levar o receptor a canalizar sua atenção na obra literária, mantendo a característica própria do conto, que é a de contar algo a alguém. Além disso, veremos que é possível manter a autoria do conto e o estilo de origem estabelecido pelo suporte literário, sem que haja alteração do texto fonte, pois a intenção do adaptador, não era apenas criar uma versão para a televisão, mas sim, possibilitar ao telespectador o contato com a obra literária do autor do qual a adaptação se originou.

Palavras-chave: Conto; Contos da Meia-Noite; Bugio Moqueado; Adaptação Televisiva.


Apontamentos sobre a teoria do conto

O que é um conto? Essa pergunta sempre gerou uma gama de respostas. O conto é a mais antiga e generalizada expressão de ficção, existindo antes mesmo da linguagem escrita. Segundo R. Magalhães “a finalidade dessa forma de ficção literária é narrar uma história, que tanto pode ser breve como relativamente longa, mas obedecendo num e noutra caso a certas características próprias do gênero (1972, p. 10). Como tal definição pode parecer pouco clara, o autor a completa fixando essas características:

O conto é uma narrativa linear, que não se aprofunda no estudo da psicologia dos personagens nem nas motivações de suas ações. Ao contrário, procura explicar aquela psicologia e essas motivações pela conduta dos próprios personagens. A linha do conto é horizontal: sua brevidade não permitiria que tivesse um sentido menos superficial (MAGALHÃES, 1972, p. 10).

Para Magalhães (1972) o conto difere do romance, por ser este último, constituído por uma sucessão de episódios interligados. O romance explora os acontecimentos e o estudo

¹ Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, *Campus* de Três Lagoas-MS. Mestre em Estudos de Linguagens (UFMS). Graduado em Letras (UCDB) e em Pedagogia (UFMS). Contato: gleitonlobato@yahoo.com.br.



dos personagens de forma vertical, com uma profundidade a que o conto não pode aspirar. Outra diferença é a de que o conto geralmente narra fatos acontecidos no tempo passado e o romance narra os fatos no tempo presente conforme os mesmos se desenrolam.

Araripe Junior procurou fixar as diferenças escrevendo que:


O conto é sintético e monocrônico; o romance é analítico e sincrônico. O conto desenvolve-se no espírito como um fato pretérito, consumado; o romance como a atualidade dramática e representativa. No primeiro os fatos filiam-se e percorrem uma direção linear; no segundo apresentam-se no tempo e no espaço, reagem uns sobre os outros, constituindo trama mais ou menos complicada. A forma do conto é a narrativa; a do romance a figurativa (ARARIPE *apud* MAGALHÃES, 1972, p. 15).

Alfredo Bosi sintetiza o papel do conto, dizendo que:

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelo da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às voltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem (BOSI, 1978, p. 7).

E essa variedade de formas assumidas pelo conto, levou e ainda leva a toda essa discussão a respeito do que seja realmente o conto. Mario de Andrade respondeu a essa questão afirmando que: “Conto é aquilo que o autor chama de conto”. O próprio Mario de Andrade inicia o conto “Vestida de preto” da seguinte forma: “Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei se o que eu vou contar é conto ou não, sei que é verdade” (1976, p. 7) Para Nadia Gotlib “tratar de *teoria* do conto é aceitar uma luta que a força da teoria pode aniquilar a própria vida do conto” (2006, p. 10).

Vemos dessa forma, assim como afirmou Júlio Cortázar (2006) em “Alguns aspectos do Conto”, que é preciso ter uma idéia viva do que é o conto, caso contrário teremos perdido tempo. Para o autor um conto em última análise “se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal [...]; e o resultado dessa



batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo uma vida sintetizada” (2006, p. 150).

Com isso o autor quer dizer que o conto é algo grande não pelo número de páginas, mas pela sua qualidade, “algo como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência” (p. 151), cuja alquimia secreta só pode ser transmitida com imagens, de forma a explicar “a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes” (CORTÁZAR, 2006, p. 151).


Utilizando essa afirmação de Cortázar partiremos para a análise de um conto cujo alquimista soube tecê-lo secretamente, transformando uma simples conversa entre amigos num de seus melhores contos, que além de ser contado nas páginas de um livro, foi também, transmutado para a televisão.

Observações sobre O conto *Bugio Moqueado* de Monteiro Lobato

Em 1920, Monteiro Lobato publicou o livro *Negrinha*, este livro era constituído na primeira edição apenas pelos contos *Negrinha*, *Fitas da Vida*, *O drama da geada*, *O Bugio moqueado*, *O jardineiro Timóteo* e *O colocador de pronomes*. Muitos consideram que neste livro estão os melhores contos escritos por Lobato. Sem dúvida são os mais emotivos e que mais agradaram ao público. Alguns contos foram escritos antes de sua viagem aos Estados Unidos, outros depois do retorno. O livro contém verdadeiras preciosidades no tratamento do idioma e os personagens são mais urbanos e mais mundanos que os dos livros anteriores. Na segunda edição foram sendo acrescentados contos que hoje formam o conjunto de 22 narrativas.

Escolhemos entre as narrativas do livro *Negrinha* (1920) o conto *Bugio Moqueado* para nosso objeto de análise, juntamente com sua adaptação para o audiovisual, por meio da série televisiva *Contos da Meia-Noite*, exibida pela TV Cultura.

O conto *Bugio Moqueado* possui dois focos narrativos, um apostador do jogo de pelota basca no centro de São Paulo ouvindo uma história dos confins de Mato Grosso. É aí nesse vasto mundo rural, que se esconde um drama de surpreendente violência, o acaso esse agente




dinâmico da vida leva a história a seu desenlace cruel e nos faz refletir a respeito do poder patriarcal de vida e morte que bafejava os sinhozinhos na vida latifundiária do Império e da República Velha.

Em *Bugio Moqueado* o narrador do segundo foco narrativo nos fala de sua experiência assustadora depois de ter visitado um rústico e terrível fazendeiro no Mato Grosso de nome Teotônio, homem perigoso e vingativo, proprietário da fazenda do Tremedal, um lugar de muito má fama. Ele jantou com o homem e viu que uma estranha carne fora servida à esposa do fazendeiro. Ela comeu a contra-gosto o esquisito prato. Mais tarde conversando com um amigo negro, descobrira que esse tal fazendeiro teria assassinado e moqueado (preparado a carne) um negro de sua fazenda por suspeitar que ele tivesse tido um caso com sua esposa, o que se supunha pura maledicência. Leandro era o nome do suposto amante, a quem uma mulata amiga do coronel Teotônio, talvez apaixonada, mas não sendo correspondida acusou de manter relações ilícitas com a esposa do cruel fazendeiro. Assim, cego de ciúmes, o Coronel Teotônio faz amarrar o negro a um tronco, no qual ele é açoitado por nove dias seguidos, recebendo após cada surra, um banho de pimenta. Após a morte, Leandro é moqueado e guardado numa despensa, da mesma forma que se guardava um bugio. Bugio moqueado ou macaco de fumeiro era um dos pratos preferidos da patroa, que apreciava a caça da região. Mas como aquele prato que lhe era servido dia após dia não era um bugio, sua expressão ao comê-lo era o de uma morta viva, expressão motivada talvez pelo pavor de comer carne humana. No final do conto essas particularidades são esclarecidas pelo irmão do morto, o negro José Esteves, que, segundo o autor, valia por dois brancos. Este diz que seu irmão Leandro “_ Morreu _ e depois foi moqueado, sim, como um bugio. E comido, dizem.”

Nas palavras de Ricardo Piglia um conto sempre conta duas histórias. Para o autor “a arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1” (2006, p.1). No conto *Bugio Moqueado* as histórias vão se revelando aos poucos, e a história oculta que se revela ao final do conto é a da mulher que comia carne humana a mando do marido traído.

Para Ricardo Piglia:



O conto é uma narrativa que encerra uma história secreta. Não se trata de um sentido oculto que depende da interpretação: o enigma é senão uma história que se conta de modo enigmático. A estratégia da narrativa está posta a serviço dessa narrativa cifrada. Como contar uma história enquanto se está contando outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto (PIGLIA, 2006, p. 1).

Dessa forma o leitor vai descobrindo ao longo do conto que algo está errado com aquele prato que o é servido à mulher, principalmente quando o personagem opressor diz o seguinte:


“— *Coisas da vida, moço. Aqui a patroa pela-se por um naco de bugio moqueado, e ali dentro há um para abastecer este pratinho... Já comeu bugio moqueado, moço?*
— *Nunca! Seria o mesmo que comer gente...*
— *Pois não sabe o que perde!... filosofou ele, como um diabo, a piscar os olhinhos de cobra*”.

Quando o personagem diz que comer bugio moqueado seria o mesmo que comer gente, o leitor já começa a suspeitar que aquela carne não é de bugio e no final acaba por descobrir que era a carne de um ser humano.

Bugio Moqueado pode ser considerado um conto de canibalismo, como assim o classifica R. Magalhães Junior. Para o autor, “as histórias baseadas em casos de antropofagia são bastante antigas, encontrando-se na mitologia e na literatura oral e escrita de numerosos países” (1972, p. 117). O autor ainda observa que um dos temas mais constantes nos contos de canibalismo “é o dos maridos, ou esposas, que para vingar uma traição iludiram os seus cônjuges e os obrigaram a devorar o coração de seus amantes” (p. 117). No caso em questão, além do coração a mulher devorava dia após dia um pedaço da carne do amante.

Bugio Moqueado* na série televisiva *Contos da Meia-Noite

Vejamos uma rápida descrição sobre a série *Contos da Meia-Noite* (CMN), apresentada por Alexandre Henrique em seu artigo “A série *Contos da Meia-Noite*: textos literários transmutados para a televisão”:



A série *Contos da Meia-Noite* é formada por um conjunto de programas – exibidos de segunda a sexta-feira na TV Cultura no horário da meia-noite – que apresentam uma leitura audiovisual de autores nacionais. Em cada programa é veiculado um conto de um autor brasileiro, sempre antecedido de um início ou abertura. O único fator oscilante é o tempo de duração, que varia entre 7 e 12 minutos.

Aberto por um texto apresentado por Tereza Freire, a primeira parte do programa tem por finalidade situar os contos quanto às questões de autoria, época, estilo e trama. Em seguida, o conto literário é oralizado por um ator/atriz. O ritmo dessa oralização é construído pela edição e pela entonação vocal (interpretação/leitura). Paralelamente ao momento narrativo, imagens são projetadas no cenário criando um clima alusivo ao texto retratado. São inseridos GCs² (palavras escritas na tela do vídeo) durante o programa informando o nome do autor e o título do conto exibido. Ao final aparecem os créditos com os nomes dos realizadores da série (HENRIQUE, 2007, p. 71).


O formato proposto pela série CMN da TV Cultura, não se assemelha a grande maioria das adaptações literárias produzidas por outras emissoras, que visam principalmente o lucro. Sua principal característica é a qualidade e não a quantidade. Para Alexandre Henrique “*Contos da Meia-Noite* não é um livro lido tampouco pode ser classificado como um programa televisivo padrão” (2007, p. 68).

Dos vários contos apresentados na série CMN, esta o conto *Bugio Moqueado* que é objeto desse estudo. A transmutação do conto de Monteiro Lobato não sofreu alterações significativas no texto televisivo, permanecendo fiel ao texto que lhe deu origem. A intenção do adaptador, não era apenas criar uma versão para a televisão, mas sim, possibilitar ao telespectador o contato com a obra literária do autor do qual a adaptação se originou. Tanto que no início de cada programa, a apresentadora introduz a narrativa e menciona aspectos biográficos e literários do autor, enquanto uma foto do mesmo é apresentada na tela (Fig. 1).

Bugio Moqueado (CMN³) teve a duração de 9 minutos e 4 segundos, tempo que corresponde à apresentação inicial feita por Tereza Freire e a interpretação feita pela atriz Giulia Gam. O ambiente onde o conto foi apresentado era um espaço pequeno, com poucos

² CG é a abreviação de Gerador de Caractere – equipamento que produz letras e gráficos – eletronicamente – diretamente na tela do vídeo, para uso em produção (BONASIO apud Henrique, 2007, p. 72).

³ A sigla CMN entre parênteses após o título do conto indicará a adaptação. Quando a sigla não estiver presente, estamos nos referindo ao conto literário.




recursos cênicos, uma cadeira, onde a atriz Giulia Gam permanece todo o tempo de duração do conto sentada, e um cenário montado com imagens de projeção. Imagens de bois são projetadas ao fundo e até um mugido se ouve, pois a maior parte do conto se passa na fazenda do Coronel Teotônio. Essa projeção ajuda o telespectador a criar uma imagem mental da narrativa.

Com essa estrutura econômica, o receptor é levado a canalizar sua atenção na obra literária. É como se o telespectador estivesse lendo o conto, pois as imagens projetadas, a escuridão constante e as mudanças no posicionamento das câmeras, contribuem para criar uma atmosfera parecida com a que o leitor cria ao ler. Não que a adaptação seja apenas uma leitura, mas mantém sua característica própria do conto, a de contar algo a alguém.

A voz do contador, seja oral ou seja, escrita, sempre pode interferir no seu discurso. Há todo um repertório no modo de contar e nos detalhes do modo como se conta— entonação de voz, gestos, olhares, ou mesmo algumas palavras e sugestões —, que é passível de ser elaborado pelo contador, neste trabalho de conquistar e manter a atenção do seu auditório (GOTLIB, 2006, p. 13).

No caso da transmutação de *Bugio Moqueado* vemos esses modos de contar e os detalhes apontados por Gotlib na atriz que interpreta o conto. Giulia Gam muda sua feição a todo o momento, conforme o grau de tensão do conto. Seu olhar simula os olhares dos personagens. Quando olha para a câmera fala diretamente ao receptor interagindo com o mesmo, o que de certa forma, aproxima-o do que está sendo narrado. Quando explica como era a casa do coronel, a atriz olha para cima e para baixo como se realmente estivesse olhando para as partes da casa. Ao falar do odor da casa, faz expressões de nojo por causa do cheiro de carne mofada que a casa exalava. Também imita a voz dos personagens dos quais conta a história.

Mesmo *Bugio Moqueado (CMN)* apresentando inicialmente o autor do texto e mantendo o conto fiel ao suporte literário, podemos identificar elementos de autoria do diretor Eder Santos, cuja “gramática visual”, como sugere Márcio Serelle “pode ser percebida na configuração da série” (2007, p. 5). Serelle aponta entre outros recursos a



recorrente sobreposição de *frames*⁴ editados de forma simultânea (Fig. 2), como se diferentes janelas tivessem sido abertas na tela. Outro ponto é a atuação dos narradores e personagens que dialogam diretamente com a câmera, pois não há atores contracenando entre si. Serelli observa que além desses elementos, há outros que indicam uma autoria videográfica como as “interferências imagéticas e sonoras manifestas, por exemplo, em sombras, imagens excessivamente granuladas e na simultaneidade de falas e sons” (2007, p. 6).

Outro ponto interessante nessa adaptação é a duração do episódio. Sendo constituído de um único bloco, não há intervalos. Dessa forma, não há um espaço para que o telespectador possa respirar como acontece em telenovelas e outros programas televisivos. Assim “a forma breve da adaptação permite um desenvolvimento diegético mais concentrado e próximo à concisão e rapidez do conto literário” (SERELLE, 2007, p.6). Como no programa o contexto verbal aparece com maior evidência, sendo complementado pelo visual, é necessário que o receptor tenha uma concentração maior, o que possibilita uma recepção de maior qualidade, não pelo fato de somente ouvir, mas também de ver, pois todos os elementos que compõe a narrativa audiovisual como luz, imagens, sons e a própria atriz interpretando, são elementos importantes da narrativa televisual.

Em *Bugio Moqueado* (CMN) a tradição oral de contar histórias em voz alta é mantida, e ressaltada no olhar da atriz que remete à cumplicidade que há entre quem conta e quem ouve uma história. Assim, a adaptação do conto *Bugio Moqueado* de Monteiro Lobato, permanece fiel ao texto fonte, acrescido apenas de elementos imagéticos e sonoros, que constitui sua apresentação no formato televisivo. Não há nessa adaptação a questão de diálogo, inspiração ou o basear-se em, como na maioria das adaptações de obras literárias para o meio audiovisual, onde o adaptador é livre para utilizar o texto fonte apenas como inspiração, podendo criar a partir de um tema principal, outras histórias. Aqui a história original é mantida e seu autor é lembrado, fazendo com que o telespectador o conheça e aprecie seu texto.

⁴ *Frame* (em inglês: quadro ou moldura) é cada um dos quadros ou imagens fixas de um produto audiovisual.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. *Contos novos*. 7. ed., São Paulo, Martins, 1976. p. 7
- BOSI, Alfredo. *O conto contemporâneo*. 3.ed. Rio de Janeiro: Cultrix, 1978.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Org. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Junior. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- GOTLIB, Nádya Battela. *Teoria do conto*. 11ª ed. São Paulo: Ática, 2006.
- HENRIQUE, Alexandre. *A série Contos da Meia Noite: textos literários transmutados para a televisão*. In: ANDRADE, Antonio de (org.); REIMÃO, Sandra (org.). *Fusões: cinema, televisão, livro e jornal*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2007. p. 67-87.
- JUNIOR, R. Magalhães. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica e seus mestres*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1972.
- LOBATO, Monteiro. *Negrinha*.
- PIGLIA, Ricardo. *Teses sobre o conto*. Trad. Josely Vianna Baptista. Recanto das Letras, 2003. Disponível em: <<http://recantodasletras.uol.com.br/teorialiteraria/254998>> Acesso em 10 de jan. 2011.
- SANTOS, Eder. *Contos da Meia-Noite*. TV. Direção: Eder Santos: Direção de fotografia: Evandro Rogers. Produção: Marcelo Braga. Assistente de Produção: Carolina Gonçalves. Edição: Pedro Vilela e Breno Fortes. Seleção de contos: Fernando Barros Martins. Música: Paulo Santos. Núcleo de operações: Décio Torres. Núcleo de Planejamento da produção: Pedro Vieira. Núcleo de Produção: Sílvia Maurício. Gerência de produção: Carlos Nascimento. Direção de Programação: Walter Silveira. Realização: TV Cultura, Fundação Padre Anchieta. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=rmmIK0bjPk&feature=related>> Acesso: 10 de jan. 2011.
- SERELLE, Márcio. *Narrativa, técnica e tecnologia: "Contos da Meia-Noite"*. Revista Brasileira de Literatura Comparada. Vol. 10. São Paulo: Abralic, 2007. Disponível em <<http://www.abralic.org.br/htm/revista/revista-10.jsp>> Acesso em 20 de jan. 2011.

Apêndices

Figura 1



A apresentadora Tereza Freire e a seu lado a fotografia do escritor pré-modernista Monteiro Lobato.

Figura 2



Frames sobrepostos da atriz Giulia Gam.

THE RAVEN DE MCTEIGUE (2012): RETORNO À CINEBIOGRAFIA DE POE E À CINESSÍNTESE DE ALGUMAS DE SUAS PRINCIPAIS OBRAS-PRIMAS

Helciclever Barros da Silva Vitoriano (UnB)¹

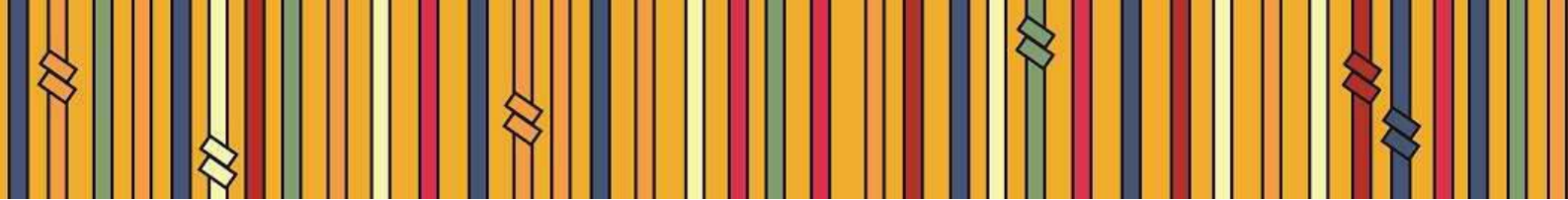
Resumo: Buscou-se examinar o filme *The Raven* (2012) dirigido por James McTeigue sob a ótica dos estudos de intermedialidade, tendo como parâmetro de análise o pressuposto segundo o qual se defende um horizonte de estudos das relações entre mídias numa perspectiva integrativa entre elas. Nesse percurso, mais vale perceber os processos de reconstituição cinematográfica do literário, observando-se inclusive os processos em si para além de qualificação crítica do êxito de tais transposições. No filme de McTeigue, verifica-se um retorno a processos anteriores de recombinação das mídias em questão, as quais frequentemente mesclam aspectos da biografia e obra de Poe com base na imagem icônica de seu maior poema.

Palavras-chave: Poe; *The Raven*; James McTeigue; Intermidialidade; Cinema literário.

O poema “The Raven” (1845) é um prisma para as artes midiáticas. E nessa direção, o cinema tem realizado diversas incursões com base neste texto poético. Contudo, a exemplo do que se tem visto em relação à corrida tradutória desse poema em diversas línguas e gêneros textuais, nem sempre as transposições são bem-sucedidas. No caso das transposições para o cinema, não há como defender uma grande obra em diálogo com “The Raven”. Isso não esvazia, a nosso ver, a possibilidade de examinar essas transposições e extrair fenômenos estéticos e de produção intermediária, por exemplo, que, de algum modo, recuperam e refazem, ou mesmo subvertem as estratégias criativas de Poe, demarcando cada vez mais o papel de vanguarda do autor, mas também em relação à criação intermediária que recria com base em determinados autores canônicos. É nessa direção que investigamos o filme *The Raven* (2012), pois por ser uma das últimas experiências de longa-metragem com base no poema de Poe, nos dá ótimas condições de perseguir tradições tradutórias e leituras e releituras do poema no âmbito literário e no âmbito cinematográfico.

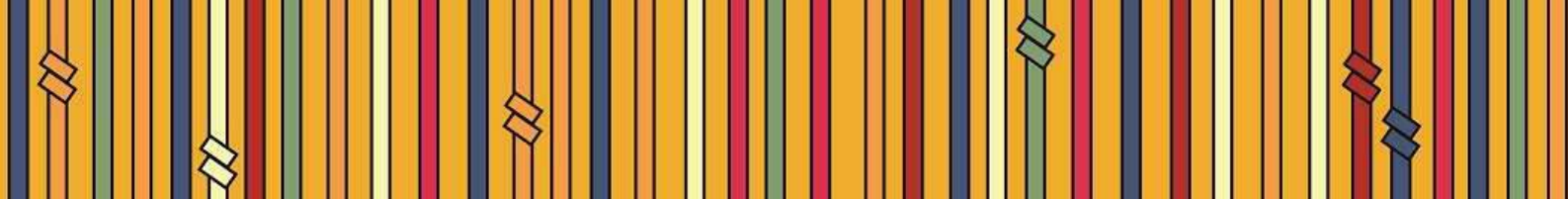
A sombra biográfica de Poe permanece em nós como uma espécie de filme fotográfico com partes embotadas pelo tempo, mas que vivamente nos conduzem à curiosidade. Os pormenores de sua vida marcaram a crítica literária desde o século XIX

¹ Doutorando e Mestre em Literatura e Práticas Sociais (UnB). Pesquisador do Inep. Membro dos Grupos de Pesquisas em Dramaturgia e Cinema, da UNESP (Araraquara) e do LIAME - Literatura, Artes e Mídias, da Universidade de Brasília. Contato: helciclever@gmail.com.



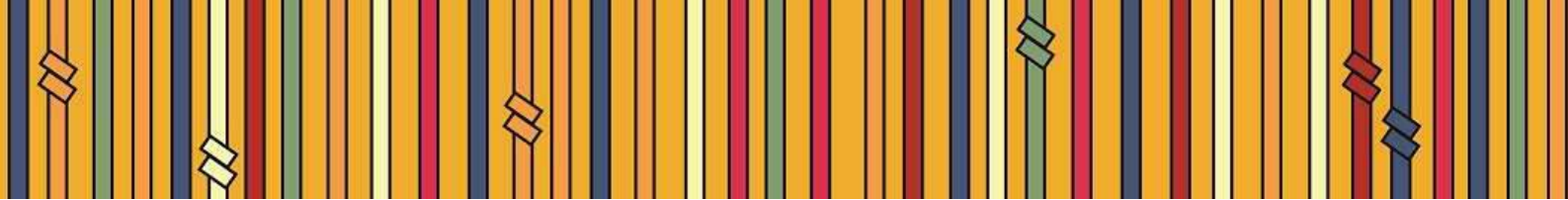
com uma volúpia incrível. Baudelaire (1995) já firmava entendimento de se estudar o autor estadunidense, entrelaçando aspectos biográficos com a perspectiva estética e criativa de Poe. O texto de Baudelaire em questão é “Edgar Allan Poe: Sua Vida e suas Obras”, que se vulgarizou também como “O Homem e a Obra”: “Algum tempo atrás, levou-se aos tribunais um infeliz que exibia na testa uma tatuagem singular: *sem saída*. Por onde ia, carregava assim, a etiqueta de sua vida, como um livro traz o título, [...] Na história literária, há fortunas análogas” (BAUDELAIRE, 1995, p. 627). Cortázar (1998) em “A vida de Edgar Allan Poe” escrita em 1956, enumera para vários contos e poemas de Poe as considerações que críticos e até inimigos literários do poeta fizeram buscando reforçar a tese segundo a qual há fortes evidências de uma ligação entre a constituição biográfica e escolhas e encaminhamentos literários de Poe. A partir dessa reflexão, Cortázar (1998) enfatiza o seguinte sobre o conto “William Wilson”: “Como em *Usher*, *Berenice* e *Ligeia*, o retrato psicológico e até mesmo físico do herói coincide com os traços mais profundos do próprio Poe” (CORTÁZAR, 1998, p. 243). Assim, a tradição crítica sobre o poeta e contista americano tem destacado essa faceta de sua obra, e o cinema também tem reafirmado a importância desses vínculos entre este autor e sua obra. Outro texto ainda mais biográfico e que é bastante difundido sobre Poe é o de Hervey Allen (1965, tradução brasileira) “Vida e Obra de Edgar Allan Poe”². Baudelaire, Allen e Cortázar constituem um tripé essencial para se entender o grau de importância biográfica de Poe em conexão com sua obra, perspectiva que resvalou ao menos em parte para algumas realizações fílmicas sobre o autor americano. Outro estudo seminal e que está calcado na biografia de Poe é o da discípula de Freud, Marie Bonaparte (1949), estudo este que enfrentou a dura vida de Poe numa leitura psicanalítica tanto de sua vida quanto de suas obras. É preciso lembrar que o cinema passou a ter importância capital para os estudos psicanalíticos, em moldes semelhantes à recorrência literária e mitológica nesses estudos. Da mesma forma a literatura e o cinema também passaram a dialogar com os fundamentos da Psicanálise. Completa essa plêiade de biográficos e críticos da obra de Poe, os estudos realizados por Emile Lauvidrière (1904), John Henry Ingram (1880, 1885) e na América hispânica, há também a voz crítica de Rubén Darío (1905). Todos esses trabalhos de investigação

² O primeiro biógrafo de Poe foi justa e inusitadamente o Reverendo Griswold, um desafeto literário de Poe que o substituíra em um de seus empregos como crítico literário.



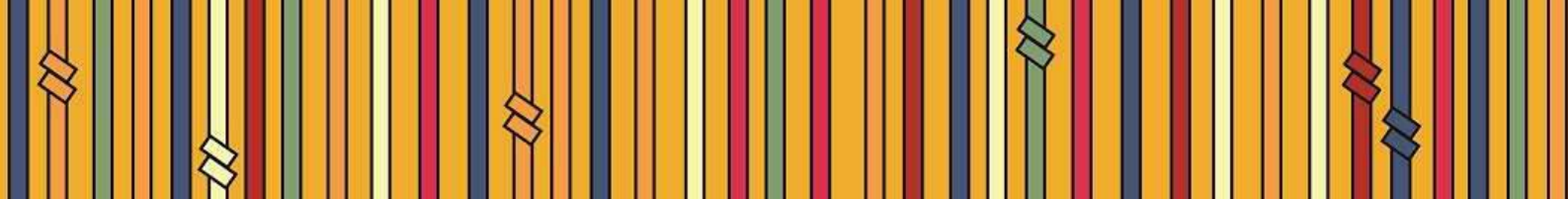
crítica sobre Poe ancoraram-se também em aspectos da vida do autor americano. Fica, então, a questão: Considerando que os estudos biográficos sobre Poe já estavam sedimentados desde pelo menos o trabalho de Haven Allen, porque essa tradição biográfica de análise literária permaneceu? Em nossa ótica, não é possível avaliar a estética e obra de Poe sem algum recorte biográfico. Nosso estudo segue essa tradição, especialmente porque essa perspectiva também ressurgue frequentemente no cinema e outras artes que dialogam com Poe e seu “The Raven”. O aspecto biográfico em Poe não explica sua obra, pois isso seria mero e rasteiro biografismo. A biografia do poeta e contista americano é parte integrante e viva de sua obra, especialmente em se pensando na forma como Poe morreu, isto é, carregada de mistério e de sofrimento como eixos narrativos de sua biografia e também de suas obras literárias *stricto sensu*. O atrelamento do caráter biográfico em Poe feito por Bonaparte (1949), por exemplo, é tão eloquente que os títulos dos capítulos e seções da obra marcam isso, como por exemplo, em *Life and Poems* e *The Raven and Fame*. Bonaparte também opera com base em uma série de explicações psicanalíticas para estudar e explicar o que ela considera ser a base de uma “necrofilia” de Poe, fundada especialmente em suas experiências prematuras com a morte de mulheres, exatamente o tema do poema e tema-chave em praticamente todas as estéticas da poesia e da arte em geral.

O fato é que o biografismo na crítica literária enfrentou enormes resistências e algum esplendor, mas no caso de Poe, sobretudo em se pensando na potente repercussão midiática do autor e de sua obra, difícil é separar vida e obra, ou ao menos não cogitar as intersecções entre ambas, especialmente porque esta realimenta constantemente o interesse midiático por sua figura artística. James McTeigue, diretor do filme *The Raven*, recuperou esta tradição encampanando mais uma transposição do poema de Poe para o cinema, e incorporou também a já tradicional narrativa interpolada desse poema com outros textos do autor, incluindo aspectos biográficos como eixo condutor do enredo. Se sua proposta fílmica foi exitosa, para nossa análise isso se torna irrelevante, pois o crucial é perceber a íntima relação tradicional entre as formas transpositivas, coerentes, inclusive com o diapasão crítico de Baudelaire (1995) e Cortázar (1998) sobre Poe. Assim, a vida de Poe é sua obra e a sua obra é sua vida, um enlace trágico difícil de desfazer. Na mesma linha, não foi somente os desenredos pessoais que foram para a literatura de Poe. Esta também deve ter repercutido e impactado na forma de



poeta encarar sua própria vida, pois de tal intensidade artística poderia derivar uma forma peremptoriamente trágica de relação com o mundo. Nessa seara, a nossa perspectiva crítica visa a configurar a vida de Poe como um texto trágico moderno (WILLIAMS, 2011). De acordo com Baudelaire (1995), em Poe a “dor é um alívio à dor, a ação descansa do repouso” (BAUDELAIRE, 1995, p. 652). De fato, essa orientação recupera a defesa de Baudelaire, para quem “É uma tragédia bem lamentável a vida de Edgar Poe, cujo desenlace é um horror aumentado pela trivialidade” (BAUDELAIRE, 1995, p. 628), e ainda acrescenta: “todos os contos de Poe são por assim dizer biográficos. Na obra encontra-se o homem. Os personagens e os incidentes são a moldura e a roupagem de suas lembranças” (BAUDELAIRE, 1995, p. 630). Interessante que Baudelaire (1995) chega a pintar ecfrasticamente Poe, dotando-o de feições e características marcantes, sombrias, algumas das quais denotavam força e brio de Poe e outras sinalizavam os traços lúgubres e tristes do poeta (BAUDELAIRE, 1995, p. 641-642), o que provavelmente colaborou para a construção social, histórica e estética da imagem da personagem Edgar Poe. Na mesma direção, Márcia Heloisa (2017) em seu texto introdutório de sua tradução de parte dos textos de Poe, entremeia uma espécie de síntese dos contos traduzidos e também do poema maior de Poe com dados biográficos sobre o autor, novamente fazendo eco do recurso escritural e crítico já desenhado em Baudelaire (1995). Dessa forma, Heloisa (2017) inicia seu texto, ao recuperar inclusive a centralidade de “The Raven” na composição biográfica do autor. O aspecto enigmático da biografia de Poe também é ressaltado por Heloisa (2017): “Fractal e fragmento, o rosto do autor nos fita em sua incompreensível beleza – e nunca houve uma esfinge com tantos segredos” (HELOISA, 2017, p. 11).

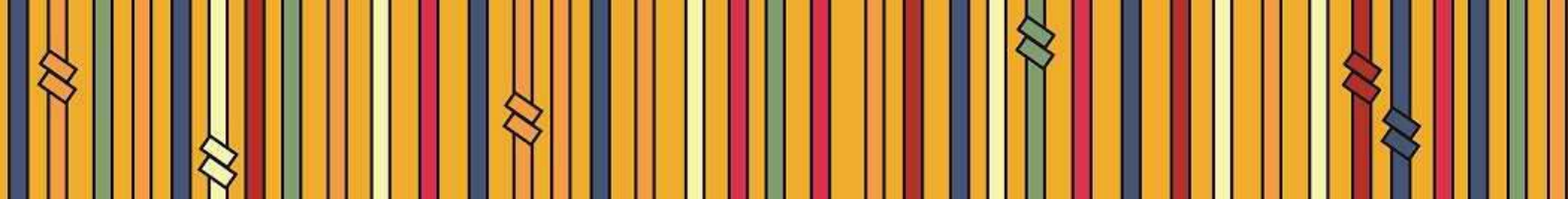
Em nosso juízo, exatamente pela complexidade aludida por Heloisa (2017) é que o texto de Poe e sua biografia continuam a fascinar leitores, espectadores e artistas, pois a cabo “A obra de Poe – como boa literatura – não tem sexo, geografia, idade ou nacionalidade. Ou melhor: abarca todos esses elementos. Os seus dramas e devaneios são intercambiáveis com os nossos” (HELOISA, 2017, p. 18). Assim, os traços biográficos marcantes de Poe sintetizam boa parte das desventuras e tragédias do todos nós. É nessa direção que vemos o filme de McTeigue, mas uma representação cinematográfica da tragédia pessoal de Poe e da redenção de sua produção literária. Com base nessas reflexões de fundo, o filme de McTeigue (2012) sem dúvida não é a



melhor tradução de “The Raven” para o cinema, mas isso não inviabiliza sua análise, visto que no todo da película, há ao menos a recuperação de toda uma tradição de modos de representar Poe e seu poema maior, bem como outras obras do escritor frequentemente inseridas em roteiros de filmes sob o título de “The Raven”. É importante frisar que ao crítico, mais que apenas emitir juízo valorativo à obra de arte, cabe também examinar outros elementos de composição artística. Nesse caso concreto, o filme que chamaríamos de “mediano” realizado por McTeigue (2012) ainda assim consegue expressar a síntese de uma era cinematográfica ligada a Poe e a seu poema, e somente isso já justifica o tratamento analítico dessa película, buscando os processos e não os produtos de tal incursão intermediática. Nesse sentido, é possível dedicar tempo ao estudo de “obras menores”, mas que reflitam discussões de natureza estética mais ampla.

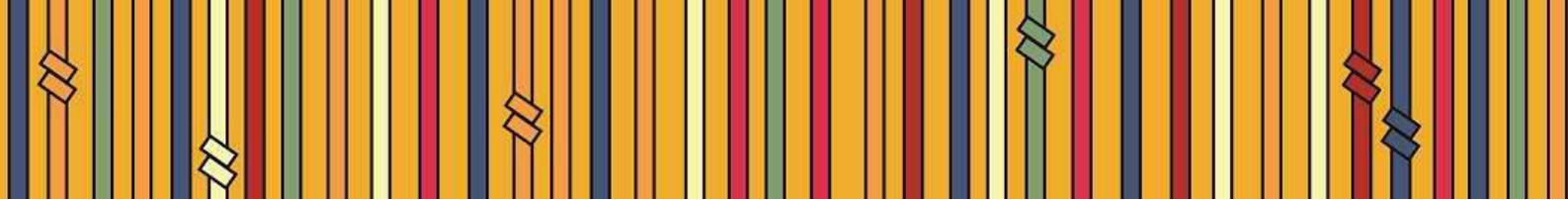
Assim, este capítulo tem como foco inserir a biografia de Edgar Poe no conjunto de produções do autor, na condição de mais um de seus célebres contos ou textos poéticos, ou seja, tem havido uma frequente associação da história pessoal de Poe (uma verdadeira tragédia ou poema elegíaco) com suas obras, notadamente, com “The Raven”. É nessa direção que caminha a análise feita por Gomes e Azerêdo (2017) acerca da natureza cinebiografia intermediática realizada em *The Raven* de McTeigue como estratégia mais possante no filme do que as referências intertextuais de outros textos do autor americano.

Neste ponto, concordamos em parte com Gomes e Azerêdo (2017), posto que em nossa avaliação, a biografia de Poe é reficcionalizada por McTeigue já em um horizonte em que sua biografia passa a compor o conjunto das narrativas do próprio autor, especialmente para efeito de transposição intermediática, interartes ou cinematográfica. Por outro lado, uma das conclusões do artigo de Gomes e Azerêdo (2017) é cirurgicamente precisa: “*The Raven* se articula com uma série de discursos sobre o escritor estadunidense na contemporaneidade, contribuindo para o fortalecimento da posição de significante cultural de Edgar Allan Poe” (GOMES, AZERÊDO, 2017, p. 211), pois realmente Poe alçou voo em direção a uma metáfora cultural mais ampla, ostentando uma posição tão icônica no imaginário artístico e que firma-se como algo sem precedentes, mesmo se pensarmos em outros escritores e artistas. E isso ocorre em razão da preservação e rediscussão de sua memória pessoal,



que se converte em uma narrativa aberta a receber as demais narrativas de Poe. Em sintonia ao simbolismo cultural em torno de Poe, McTeigue, diz ter pensado o filme justamente na perspectiva de associar literatura e gosto popular e este procedimento não poderia ser mais coerente que escolhendo Poe como mote criativo, visto que Poe sempre se preocupou com a opinião crítica especializada e com repercussão de leitores populares em seu tempo. Eis as palavras do próprio McTeigue a respeito.

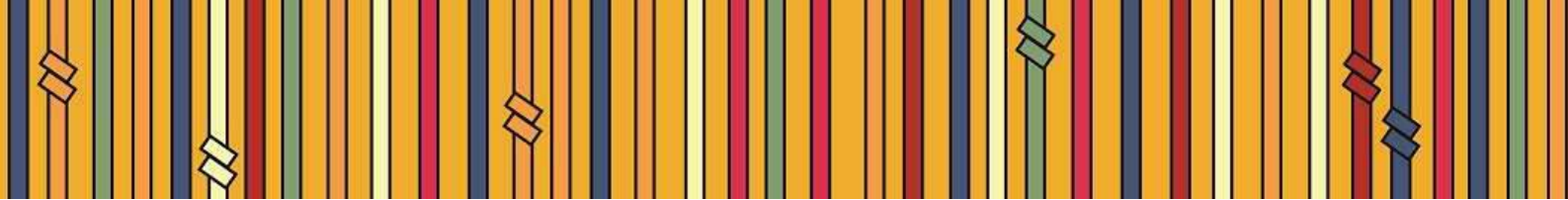
Gramsci (1976) já havia estudado, no âmbito literário, o fenômeno de “romantização biográfica” a serviço da popularização da obra e do autor. (GRAMSCI, 1976, p. 153). No campo cinematográfico, o filme de McTeigue (2012) é mais uma amostra eloquente disso. É imperioso anotar que não tencionamos estabelecer um *neobiografismo* com referência ao texto poético de Poe, mas, ao contrário, estamos em convergência com os ensinamentos do mestre Jakobson (2007). Em realidade, a vida de Poe pode ser vista como uma trágica poesia ou na perspectiva de um “conto trágico”: “[711] Poesia da Beleza = poesia da vida - amor e razão, o grande dualismo da tragédia”. (SCHLEGEL, 2016, p. 438). Sua obra é uma ode de sua vida e sua vida é uma elegia de sua obra. Isso significa que nossa preocupação crítica recai em na reconstituição poética e narrativa que o cinema realizou da figura do poeta, e não explicar de forma linear e pretensiosa sua poesia por meios biográficos. O conceito de tragédia moderna perpetrado por Raymond Williams (2011) emoldura o quadro teórico dessa breve exposição. Aliás, Poe parece ter tido uma experiência pessoal muito parecida com a que se narra sobre mito de Dioniso, o deus dos celerados, do vinho e do teatro, nascido precocemente de Sêmele, uma das “amantes” mortas por Zeus e que este findou sua gestação na coxa. Este foi renegado por parte da cultura grega de visão logocêntrica. Portanto, esse deus é a materialização do lado sombrio e pessimista da Hélade. De forma ainda mais enfática, Fortuna (2005) expressa o caráter metamórfico de Dioniso. Essa característica dessa divindade grega é também bastante sentida na obra poética e narrativa de Poe, além dele mesmo ter tido vida “desregrada” bem ao gosto dionisíaco. Suas personagens e eu poéticos também expressam esse viés mutacional, especialmente o maior deles, a morte. O corvo é a morte transfigurada em um dos maiores símbolos de luto, putrefação, tristeza, e, ao mesmo tempo, é um animal esplendidamente belo para materializar o último sopro de sua amada Lenora. Avançando o olhar para o interesse do cinema na obra poeana, percebe-se de forma



contundente a presença da biografia de Poe em vários momentos de desenvolvimento da sétima arte, desde o primacial filme de Griffith *Edgar Allen Poe* (1909), sendo esta a película inaugural do gênero cinematográfico “biografia”, passando pelo hoje clássico curta-metragem *Vincent* de Tim Burton (1982), até *The Raven* (2012), de James McTeigue, evidenciando que não apenas as obras ficcionais do escritor de Boston despertavam o interesse dos roteiristas e cineastas. Assim, o cinema também buscou em várias oportunidades “reficcionalizar” a trágica, curta e retumbante trajetória de Poe no mundo. No filme de McTeigue (2017) Poe, assim como nos diz os relatos biográficos, convive com as dores e as alegrias ligadas à produção do seu poema. Gomes e Azerêdo (2017) enfatizam esse ponto e a escolha da palavra “infortúnio” na análise reforça a ideia de presença trágica na trajetória de Poe. É, nesta orientação, que o cinema o vem relendo e abastecendo o cânone literário de Poe. Por fim, sua biografia ou ao menos a parte mais trágica dela, apenas rivaliza ou encontra equivalente em termos quantitativos no cinema com as várias transposições de “The Raven”, “The fall of House of The Usher”, entre os outros contos vivamente presentes em diferentes obras/ ensaios cinematográficos.

Bem ao estilo machadiano de começar pela morte da personagem, característica e estilo, aliás, que Machado de Assis deve em boa medida a Poe, o filme de McTeigue dá destaque à morte misteriosa de Poe desde o início da película. Esse fato dá a sensação que a personagem Poe será realmente apenas uma personagem, criando a empatia e o pacto ficcional necessários para se compreender o mix de relato biográfico e ficcional, sem compromisso de que os fatos da vida de Poe sejam tratados de forma fidedigna, embora alguns estejam de acordo com os biógrafos do escritor e outros nem tanto, como é o caso da controvertida veia alcoólica de Poe como resposta a sua prematura morte. Sobre essa atratividade da personagem real Poe, Perna e Laitano (2009) focalizam justamente alguns dos principais aspectos biográficos e ficcionais que geram tanto interesse por tornar o escritor americano mais uma personagem tão eloquente para o cinema e para processos de “reficcionalização” baseados em suas obras.

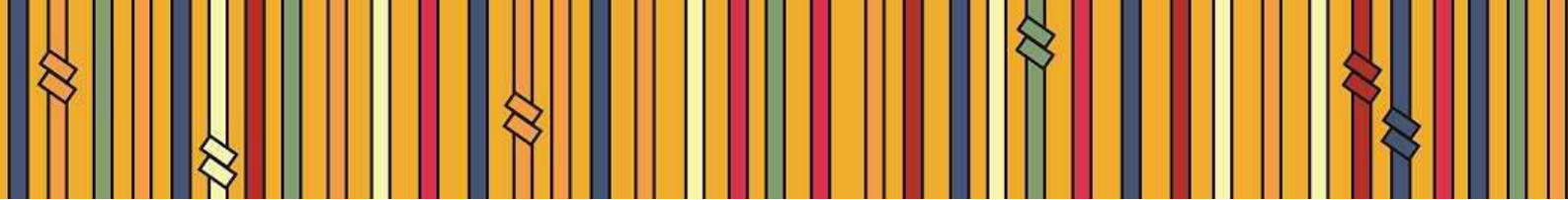
No caso dessa obra, há também a ficcionalização de Baudelaire, aliás, recupera-se Poe pelo tratamento romanesco dado àquele, que no livro é duplicado em irmãos envolvidos num enredo de crimes. Dessa forma, as sombras de Poe, as mortes de suas personagens e sua própria tem sido frequentemente mote para novas criações literárias e



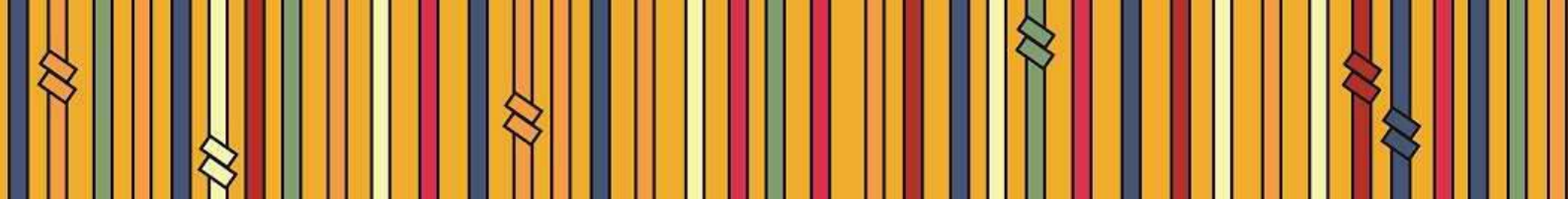
cinematográficas. A “romancização” da biografia de Poe tem se mostrado irresistível aos artistas da palavra e da imagem. E nesse movimento, o texto-síntese de sua própria obra e vereda pessoal, salta aos olhos, é “The Raven”. Dessa forma, uma prática e técnica de transposição cinematográfica muito comum nas adaptações da obra de Poe, reiteramos, têm sido associar sua biografia com alguns dos momentos mais conhecidos e marcantes de seus contos, como se nota no plano abaixo:

Nesta película de McTeigue, que seguramente não é melhor obra cinematográfica em diálogo com Poe e seu poema magno³, um dos diálogos que se instauram desde o início se refere à *via crucis* que Poe empreendeu junto aos editores literários dos jornais à época para publicação sua produção literária e crítica, associada à micronarrativas que sintetizam determinados contos icônicos do autor. Ricoeur (1997) entende o entrecruzamento da ficção com a história como a “estrutura fundamental, tanto ontológica, quanto epistemológica, em virtude da qual a história e a ficção só se concretizam cada uma sua respectiva intencionalidade tomando empréstimo da intencionalidade da outra” (RICOEUR, 1997, p. 316). Isso pode significar que uma das motivações por trás da “reficcionalização” biográfica de Poe é realimentar a historicização de sua obra literária e também robustecer as transposições fílmicas ligadas à sua obra. Sobre esse processo de entrecruzamento de ficção e história, que no caso do filme de McTeigue ainda mescla elementos da mídia cinema com a mídia literatura, Gomes e Azerêdo (2017), ancorados nos conceitos de opacidade e de transparência de Ismail Xavier (2005) e de hipermediacidade de Bolter e Grusin (2000). Uma das primeiras relações intertextuais com outros textos de Poe que surge na trama do filme é o *The Pit and the Pendulum*, seguramente um dos contos mais cinematográficos de Poe, em razão de sua força imagética do pêndulo, objeto que causa pavor apenas por sua visão aterradora e aterrorizante, muito explorada em filmes de terror, além de ter forte conexão com os movimentos pendulares do relógio, outro objeto que entre outras coisas oprime os homens com sua verdade temporal que não cessa. O assassino do filme de McTeigue também prolonga a utilização metafórica do relógio, substituindo a língua de uma de suas vítimas pelo relógio furtado do pai de Emily, durante o tumulto do baile de máscara analisado abaixo. Nota-se dessa maneira,

³ Essa afirmativa não desnatura os objetivos da exposição que se centram mais no processo de criação e transposição da vida e obra de Poe que no resultado final da película.



que a despeito do nome do filme de McTeigue insinuar que se trataria de uma tradução intersemiótica do poema de Poe, o filme se serve do título da obra poética mais conhecida para realizar um percurso biográfico do autor por meio da ressemiotização de partes icônicas de algumas de suas maiores narrativas. Esse fenômeno deve-se, ao que parece justamente pelos vínculos desse poema e a própria constituição biográfica do autor, que estão insculpidos em sua poética e que está eivada de transcendentalidade: “[824] A poesia transcendental é biográfica ou cronográfica”. (SCHLEGEL, 2016, p. 196), sendo uma síntese de sua trágica vida e também de elementos constituintes da poética do conto de Poe, posto que seus traços góticos e, obsessão constante pelo tema da morte irá persegui-lo na vida pessoal e influenciar nas opções literárias que lhe ocorrem. Quem interpreta o escritor neste filme é o ator John Cusack. Em verdade, a atuação é mediana, embora não tenhamos como julgar os aspectos psicológicos de Poe, senão por apreensão de características presentes em seus escritos. De todo modo, o enredo do filme é interessante na medida em que reconta aspectos de contos de Poe e atualiza a leitura desses inserindo-os num debate sobre a influência de histórias de crimes na formação psicológica de *serial killers*. Aproveitando a moldura dos contos de Poe, o filme de McTeigue esboça um roteiro relativamente original ao reproduzir partes clássicas de contos poeanos por meio da influência que esses exerceram sobre o *modus operandi* de um assassino conduzir seus ataques. O filme leva em consideração a atmosfera de suspense que congrega a maioria dos textos de Poe, sejam os contos de horizonte mais fantástico, assim como também os de crime e mistério. Assim, Poe passa a integrar e interagir fisicamente com o século XXI, na condição de um detetive que investiga crimes motivados pelos seus próprios contos. O personagem Poe tem sua namorada sequestrada pelo criminoso, aspecto que tenta apimentar a trama, embora com impacto dramático questionável. O intertexto detetivesco em questão remete logicamente aos contos “The Murders in the Rue Morgue” e “The Mystery of Marie Roget”, em que Poe narra justamente as tragédias diárias, crimes noticiados toda manhã nos jornais e que contam com versões as mais variadas possíveis e que têm em comum a peculiaridade do desfecho trágico, tido por trivial, mas que por isso mesmo carregam um enormidade de singularidades em cada um desses crimes. Esses crimes são investigados pelo pré-Sherlock Holmes, detetive Dupin, um *alter ego* poeano, que pela observação dos mínimos detalhes resolve o insondável de cada crime. McTeigue



substitui Dupin pela personagem Poe. Outros intertextos que se apresentam ao longo da narrativa cinematográfica são “The Facts in the Case of M. Valdemar”; Aqui a opção do diretor da película foi por acrescentar um elemento novo, uma mutilação de língua de uma das vítimas. O *serial killer* assim não apenas reproduz os crimes das narrativas de Poe, mas os utiliza como base para construir um horror e temor social ainda maior. Há ainda menção a elementos dos contos “Tell Tale Heart”, “A Descent into the Maelström” e “The Cask of Amontillado”.

Com efeito, se observa neste filme, assim, como em outros traduzidos por via da obra de Poe, notadamente quando em diálogo mais próximo com “The Raven”, uma combinação de outras narrativas e histórias de Poe, associadas a aspectos de sua biografia, que neste caso, foi diluída e recontada em interação sinérgica com alguns de seus maiores contos. Nesse sentido, os cineastas, inclusive McTeigue, se utilizaram do mesmo expediente de repercussão feito por Poe em relação à sua obra, iconizada no texto corvino, ou seja, se Poe soube dar notícia e impacto ao seu poema por via inclusive de um ensaio autorreflexivo e metarreferencial, os cineastas continuaram essa tradição de uso do poema para simbolizar tanto a biografia quanto a obra do escritor americano. O filme busca ao cabo retomar duas faces da mesma medalha, que é a vida de Poe, dividida visceralmente entre a tragédia pessoal e a glória literária, perspectivas de sucesso e fracasso que se alternaram ao longo de sua breve existência. As palavras finais de Poe moribundo em hospital em Baltimore foram: “Reynolds”, que segundo Cortázar (1998) é uma referência a um explorador polar que influíra na concepção de “Arthur Gordon Pym”. (CORTÁZAR, 1998, p. 240). E selou seus lábios com as seguintes palavras: “Não quis dizer isso. Quero saber se há esperança para um miserável como eu.” E: “Que Deus ajude a minha pobre alma”. (CORTÁZAR, 1998, p. 240). E Assim, faleceu Poe, o “Dioniso contido” americano do tema, tom e atmosfera da literatura moderna e o “Apolo” defensor do procedimento criativo racionalizante.

Deste modo, o que se afigura mais curioso em relação à tragédia poeana é o fato de o escritor ter sido relegado à miséria em seu tempo histórico e hoje ser uma das mais rentáveis portas para a exploração realizada pelo capitalismo em sua vertente cultural, especialmente em se pensando no cinema hollywoodiano, do qual deriva também o filme de McTeigue.

Esta película mostra-nos que, mesmo mediano sob a perspectiva da crítica e

estéticas cinematográficas, há outros aspectos subjacentes de conformação compositiva e narrativa que podem ser vislumbrados com base na referida realização cinematográfica de McTeigue, neste caso, a combinação de várias estruturas literárias de um mesmo autor, e que são constantemente relidas e recriadas pela indústria *mainstream*.

Referências bibliográficas

- ALLEN, Hervey. Vida e obra de Edgar Allan Poe. In POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, Poesia e Ensaios*. Tradução Milton Amado e Oscar Mendes. José Aguilar, 1965.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Volume Único. Ivo Barroso (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BONAPARTE, Marie. *The Life and Works of Edgar Allan Poe. A Psycho-Analytic Interpretation*. Translation John Rodker. London: Imago Publishing, 1949.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- CORTÁZAR, Júlio. *Obra Crítica*. Saúl Yurkievich (Org.). Tradução Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- GOMES, Caio Antônio de Medeiros Nóbrega Nunes; AZERÊDO, Genilda. POE, ENTRE O CINEMA E A LITERATURA: UMA LEITURA INTERMIDIÁTICA DE *THE RAVEN*. *Ilha do Desterro* v. 70, nº1, p. 211-220, Florianópolis, jan/abr 2017. Disponível em: DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2017v70n1p211> e <http://www.scielo.br/pdf/ides/v70n1/2175-8026-ides-70-01-00211.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2017.
- FORTUNA, Marlene. *Dioniso e a comunicação na Hélade: o mito, o rito e a ribalta*, São Paulo: Annablume, 2005.
- GRAMSCI, Antonio. *Cuadernos de la Cárcel: literatura y vida nacional*. Vol. 4. México: Juan Pablos Editor, 1976.
- HAYES, Kevin J. (Editor). *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge University Press, 2002.
- HELOISA, Márcia. Introdução. In *Edgar Allan Poe. Medo clássico. Coletânea inédita de contos do autor Edgar Allan Poe*. Introdução e tradução Márcia Heloisa. Rio de

Janeiro: Darkside Books, 2017.

INGRAM, James Henry. *Edgar Allan Poe: his life, letters, and opinions*. Vol. II. London: Jonh Hogg, Paternoster Row, 1880.

JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. (Orgs.) Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. Tradução Francisco Achcar, Haroldo de Campos, Cláudia Guimarães de Lemos, Jacó Guinsburg e George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LAUVRIÈRE, Émile. *Edgar Allan Poe. Sa Vie et son oeuvre: Étude de Psychologie pathologique*. Paris: Félix Alcan, 1904. Disponível em: <https://ia800307.us.archive.org/10/items/edgarpoe00laurrich/edgarpoe00laurrich.pdf>.

Acesso em: 14 jul. 2017.

PERNA, Cristina Lopes; LAITANO, Paloma Esteves. O Clássico Edgar Allan Poe. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 44, n. 2, p. 7-10, abr./jun. 2009. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/6021/4337>. Acesso em: 23 set. 2016.

POE, Edgar Allan. *The raven. With literary and historical commentary by John H. Ingram*. London: George Redway, 1885. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/umn.319510020447550>. Acesso em: 18 jul. 2017.

POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, Poesia e Ensaios*. Tradução Milton Amado e Oscar Mendes, José Aguilar, 1965.

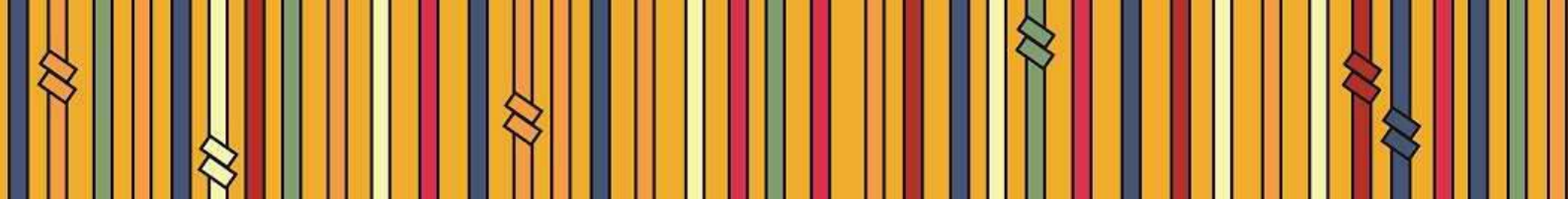
RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

RUBÉN DARÍO, *Los Raros*. Volumen VI de las obras completas. Ilustraciones Enrique Ochoa. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1905. Disponível em: <http://rubendariodigital.magazinmodernista.com/descargas/RubenDario06.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2017.

SCHLEGEL, Friedrich. *Fragments sobre poesia e literatura (1797-1803). Conversa sobre poesia*. Tradutores e notas Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. 1ª Ed. São Paulo: Editora UNESP, 2016.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. 2ª Edição. Tradução Betina Bischof. São



Paulo: Cosac & Naifi, 2011.

IMPARCIALIDADE? SINTAXE E SEMÂNTICA DOS ADJETIVOS NAS CAPAS DA REVISTA VEJA ANTES DA ABERTURA DO PROCESSO DE IMPEACHMENT

Heloana Cardoso Retondar (Uerj/Sesi)¹

Resumo: A mídia brasileira não assume posição política expressa, dizendo-se imparcial. Neste artigo, atesta-se, pelas escolhas linguísticas, não apenas sua tomada de posição, mas também sua intenção persuasiva. Aos adjetivos das capas da revista “Veja” de janeiro a agosto de 2015 (período que antecedeu a abertura do processo de *impeachment*) aplicou-se análise sintático-semântica (COHEN, 1976; FONSECA, 1993; NEGRÃO, MÜLLER, 2014) a fim de avaliar quatro possibilidades expressivas que contribuem gradativamente na manifestação subjetiva: (i) adjetivos adnominais argumentais e predicadores de núcleo; (ii) epíteto anteposto e posposto; (iii) adjetivo predicativo; e (iv) neologismo.

Palavras-chave: Adjetivo; Sintaxe; Semântica; Revista Veja

No Brasil, salvo poucos casos, tradicionalmente, a mídia não assume expressamente posição política. Nota-se, contudo, um partidarismo velado, mascarado de compromisso com a imparcialidade. Sob a ótica social, tal postura é considerada desonesta com o leitor.

Entre as classes abertas do português, o adjetivo apresenta maior grau de subjetividade e chega a ser condenado por alguns manuais de redação. Não é, contudo, a opção da revista *Veja*. Suas capas, recheadas de adjuntos adnominais abrem campo para discussão do papel dos adjetivos ao noticiar fatos.


Partindo do pressuposto de que a análise das escolhas linguísticas, em especial a classe dos adjetivos, permite compreender melhor a posição política e o jogo persuasivo impresso, apresenta-se o objetivo deste artigo: proceder uma análise sintático-semântica nas capas da revista *Veja* de janeiro a agosto de 2015 (período que antecedeu a abertura do processo de *impeachment*). Foi separada uma edição de cada mês, totalizando oito capas.

Serão estudadas quatro possibilidades expressivas do adjetivo: adjetivos adnominais argumentais e predicadores de núcleo; epíteto anteposto e posposto; neologismo; e adjetivo predicativo.

Breve contexto dos fatos

Dilma Vana Rousseff, economista, governou o país de janeiro de 2011 até seu afastamento em maio de 2016, ano do *impeachment*. Foi a primeira mulher eleita para o cargo no Brasil. Após ter sido reeleita, em 2014, com menos de um ano de governo, o

¹ Doutoranda em Letras – Língua Portuguesa/Ensino (Uerj), docente na Escola Sesi, contato: hretondar@gmail.com.br



presidente da Câmara (Eduardo Cunha) acolheu um dos pedidos de *impeachment*, procedendo, meses depois, a deposição da presidente do cargo.

Ao longo do primeiro e único ano completo do segundo mandato (2015), os meios de comunicação noticiavam com veemência os problemas ligados a seu governo. De janeiro a agosto, observou-se mais atentamente as chamadas de capa da Revista *Veja*. Em sua maioria, as capas destacavam aspectos de corrupção e má administração pública da chefe de estado e do seu partido.

Chamou a atenção na revista a maneira como as capas foram veiculadas: não parecia haver preocupação com a isenção de juízo, contrariando recomendações da própria imprensa. O manual da folha de São Paulo, por exemplo, recomenda que, ao lançar mão do adjetivo, se restrinja a selecionar aqueles que tornem mais preciso o sentido do substantivo. Recomenda ainda usar com sobriedade o adjetivo mesmo nos textos em que há maior liberdade, como editoriais, comentários, críticas e artigos, uma vez que a opinião deve ser apoiada em fatos.


Para Valente (2011), o discurso jornalístico busca não apenas informar, em termos aristotélicos, também procuram convencer e/ou persuadir no que se refere ao campo da argumentação. O convencimento depende da razão, de argumentos, de provas; a persuasão apoia-se na emoção do outro, busca mudar a atitude do interlocutor. Apoiado em estudos de Abreu (1999) e de Perleman & Olbrechts (2005), Valente argumenta que persuadir é mais do que convencer, pois quando convenço o outro “mudo o seu pensamento; ao persuadir, levo-o a alterar sua prática” (p. 52).

Adjetivos

As gramáticas tradicionais costumam explorar o adjetivo sob a perspectiva morfossintática; as escolares, definem-no pelo critério semântico. Há, em português, quatro classes abertas: substantivo, verbo, advérbio e adjetivo. Destas, o adjetivo é a que apresenta maior índice de subjetividade.

Negrão & Müller *et al.* (2014) afirmam que para definir determinado item lexical como pertencente a determinada classe gramatical é preciso observar as propriedades que caracterizam essa classe. Os autores analisam os adjetivos, enumerando suas propriedades de natureza distribucional ou semântica.

O que caracteriza o adjetivo do ponto de vista gramatical? Dois fatores: subordinação e posição. Ele é o termo regido, ou subordinado. Suas flexões de gênero e



número dependem do substantivo regente com o qual se relaciona. O fator posicional exerce um papel determinante, sua posição habitual é à direita do substantivo, podendo haver uma adjetivação parcial do substantivo (o vestido rosa) ou uma substantivação parcial do adjetivo (os loiros cabelos) (COHEN, 1976). Sobre a inversão de posição entre substantivos e adjetivos, Cohen explica que o efeito estilístico originado reside sobretudo no caráter inabitual do uso, tal efeito não pode ser justificado pela pura inversão.

Dos adjetivos selecionados para este estudo, apenas um não se apresenta no mesmo sintagma do substantivo com que se relaciona, por essa razão, dar-se-á mais destaque à atribuição, ou a ausência de nexos verbais entre os constituintes.

Conforme Negrão & Muller *et al.* (2004), os adjetivos adnominais dividem-se em duas classes: argumentais e predicadores de núcleo. Como distingui-los? A orientação é olhar atentamente “para a relação entre o adjetivo e o substantivo que nucleia o sintagma do qual o adjetivo faz parte, perguntando qual das duas palavras impõe restrições selecionadas ou temáticas e qual as satisfaz” (p. 246).

Como os próprios autores admitem a dificuldade na distinção entre adjetivos em justaposição imediata ao substantivo, optou-se pelo estudo semântico de Fonseca (1993): “a função semântica de restrição/seleção ou de não restrição/não seleção” (p. 9). Na restrição, o adjetivo apresenta características que alargam a compreensão do conceito denotado pelo substantivo. Na não restrição, o adjetivo explicita traços já presentes no substantivo, sejam eles veiculados na nomeação ou introduzidos pelo contexto.

Análise do corpus

Adjetivos adnominais argumentais (AAA)

Os AAA saturam uma posição temática aberta pelo substantivo com o qual se relaciona, ou seja, satisfazem exigências temáticas impostas pelo núcleo, por exemplo, pesquisa *bibliográfica*. Para identificar um adnominal argumental, além da análise da relação temática com o substantivo-núcleo, podem-se ainda observar duas outras propriedades: comutabilidade por expressão nominal e o fato de não aceitarem anteposição (NEGRÃO & MULLER, 2014).

Coincide com os argumentais o traço semântico de não restrição/não seleção, que explicita propriedades compreendidas na configuração sêmica da base substantival (chamadas de propriedades inerentes). Essas propriedades são veiculadas na nomeação do objeto, por exemplo, neve fria, ou selecionadas socioculturalmente, algumas delas

dependente do ato linguístico introduzido pelos contextos, por exemplo, ovelhas mansas, Deus eterno (FONSECA, 1993).

A seguir, duas chamadas de capa que apresentam esses adjetivos. A primeira trata da queda de popularidade da presidente em pesquisas, e resume as derrotas no congresso de medidas apoiadas pelo governo. A segunda descreve o cenário pessimista do Brasil.

Revista Veja. 15/07/2015. A insustentável leveza: sem apoio popular e do congresso, o governo Dilma flutua em um ambiente de incerteza, enquanto as suspeitas de corrupção chegam perigosamente perto do planalto.

*Revista Veja. 05/08/2015. A tempestade perfeita: inflação, dólar e juros nas alturas se combinam com a crise política. É o prenúncio de muitos meses de estagnação econômica e desemprego para os brasileiros.
Cenários: três caminhos para atravessar a tormenta. Só um leva ao céu azul.*

Aplicando as propriedades sugeridas por Negrão e Müller, os adjetivos sublinhados aceitam comutabilidade com expressão nominal (apoio do povo, crise da (na) política, estagnação da economia) e não admitem antecipação.

Os três sintagmas “sem apoio popular”, “crise política” e “estagnação econômica” têm em comum o fato de expressarem propriedades socioculturalmente dependentes. Quando um escritor seleciona um AAA, o grau de subjetividade do adjetivo tende a ser menor, justamente por se tratar de uma propriedade inerente ou explicitada pelo contexto. No entanto, nenhuma escolha é esvaziada de certo grau de subjetividade, observa-se que foram selecionados argumentais que focam aspectos negativos do governo. Ao longo dos oito meses, foram usados poucos adjetivos argumentais, o que sugere uma preferência pela adjetivação mais opinativa, já que os argumentais seriam os “mais isentos”.

O exemplo a seguir reporta o comportamento de quatro executivos da Construtora OAS, presos durante a operação Lava-Jato, que ameaçam delatar político corruptos. Lava-Jato é o nome de uma investigação realizada pela Polícia Federal do Brasil que buscou, a partir de 2014, apurar um esquema de lavagem de dinheiro. Na operação, cumpriram-se mandados de busca e apreensão, realizaram-se prisões temporárias, preventivas e conduções coercitivas. O nome Lava-Jato reporta ao uso de uma rede de lavanderias e postos de combustíveis para “lavar” os valores de origem ilícita.

Revista Veja 04/02/15. REAÇÃO EM CADEIA: Executivos presos revoltados com os políticos soltos. Empreiteiros ameaçando Lula e Dilma. São todos contra todos na fase decisiva da operação Lava-Jato.

Compreendem-se “presos” e “soltos” como AAA, aqui o núcleo nominal é saturado por um adjetivo que depende do contexto social. O jogo persuasivo é dado pelo contraste semântico *presos x soltos*. Quanto a “executivos presos”, não há novidade, desde que haja um crime. Entretanto, “políticos soltos” deveria ser algo comum. Na chamada, o fato de políticos estarem soltos é reconhecido como alvo da revolta dos executivos, sugerindo uma injustiça, uma vez que todos estão envolvidos em corrupção.

Adjetivos adnominais predicadores de núcleo (APN)

OS APN abrem posições saturadas com a participação do substantivo-núcleo; são eles próprios os elementos que impõem as exigências a serem satisfeitas (NEGRÃO & MÜLLER, 2004). Formam uma espécie de núcleo semântico. Embora o substantivo seja núcleo sintático, apresentam temática própria, alargando a compreensão do conceito. APN apresentam as seguintes propriedades: são parafraseados por sentença relativa; poderiam ser usados como predicativos do objeto; podem variar em grau (ex.: uma casa muito grande).

Assumem a função semântica de restrição/seleção, a fundamental do adjetivo (FONSECA, 1993), sendo que a restrição só ocorre em adjetivos pospostos. Por introduzirem notas que alargam a compreensão do conceito denotado pelo substantivo, estão envolvidos na construção da referência do complexo nominal.

Na chamada a seguir, a revista atenta para uma possível crise dentro do Partido dos Trabalhadores devido à prisão de dois tesoureiros.

Revista Veja. 22/04/2015. EsPécie em exTinção: dois tesoureiros presos, um ex-presidente acuado, uma presidente que terceirizou o poder, bancadas parlamentares envergonhadas e um escândalo atrás do outro. Nem o PT resiste.

Os adjetivos sublinhados são predicadores de núcleo porque atendem a propriedades elencadas por Negrão e Müller (2004): podem ser parafraseados por sentença relativa, um ex-presidente que está acuado/bancadas parlamentares que estão envergonhadas; poderiam ser usados como predicativo do objeto, eu considero o ex-presidente (as bancadas parlamentares) acuado (envergonhadas); e podem variar em grau, um ex-presidente muito acuado, bancadas parlamentares muito envergonhadas.

Todo o enunciado reflete a opinião da revista sobre o governo. O núcleo semântico deslocou-se para o adjetivo. Essa opção de adjetivação constrói imediatamente referências subjetivas de juízo de valor. Aqui a função semântica de restrição, conforme

orientações de Fonseca (1993), encontra-se em plena manifestação, pois o adjetivo está “envolvido na construção da referência do complexo nominal em que se integra” (p. 9).

O excerto a seguir tem como contexto a aliança política entre os partidos PT e PMDB. O presidente da Câmara (mandato 2015-2018), Eduardo Cunha, é selecionado, linguisticamente, em grau superlativo, como o político brasileiro mais poderoso.

Revista Veja. 25/03/2015. A súbita força de Eduardo Cunha: quem é o que pensa e qual é o jogo do presidente da Câmara dos deputados, que se tornou o político mais poderoso do país.

Um epíteto é considerado adnominal quando há justaposição imediata entre seus elementos constituintes. O traço definidor da atribuição é ausência de nexos verbal na relação do sintagma, nesta chamada, a justaposição permanece porque não atenta contra ela “a determinação quantitativa do adjetivo, envolvida ou não em construção comparativa ou superlativa” (FONSECA, 1993, p. 8).

A chamada sinaliza para o esvaziamento do poder da presidente. Desloca-se o poder da chefe do Estado para o chefe da Câmara, cuja conquista conferiu-se por meio do uso do pretérito perfeito (que se “tornou”), ou seja, se Eduardo Cunha teve méritos em sua “conquista”, Dilma “perdeu-os”. Concorde com esta análise Negrão & Müller et al. (2004). Para os autores, adjetivos chamados “comparativos irregulares” (como melhor, pior, maior, menor), quando expressam grau superlativo, só podem relacionar o seu primeiro argumento [Eduardo Cunha] à classe denotada pelo substantivo com o qual forma o nome complexo [políticos], resultando na interpretação: Eduardo Cunha é mais poderoso que qualquer outro político. Além de estar atualizado como APN, o adjetivo variou em grau superlativo de superioridade. Essa opção hipervalorizou o político, falando à emoção do leitor.

Inversão do epíteto

A chamada a seguir atenta para a nomeação de Joaquim Levy, à época, diretor-superintendente do Bradesco, como ministro da Fazenda.

Revista Veja. 07/01/2015. O PODER E O SABER: com eles juntos, temos uma chance de atravessar o tempestuoso 2015. Se duelarem, o Brasil perde.

O tópico frasal revela a aprovação da revista, por meio da catáfora “o saber”. A revista sugere que a presidente Dilma detém o poder, mas não o saber. Aqui a máxima do

“manda quem pode, obedece quem tem juízo” evolui para “manda quem tem juízo, obedece quem tem o poder”.

“Tempestuoso” concorda com 2015 (originalmente numeral), estando, portanto, subordinado. Contudo, a opção pela antecipação do epíteto traz consequências semântico-gramaticais. Em português, o artigo é um determinante que transforma qualquer classe de palavra em substantivo. A inversão do epíteto forma, pois, um termo híbrido (adjetivo substantivado), que perdeu parcialmente sua personalidade. Ou seja, apesar de o termo “tempestuoso” estar subordinado a “2015”, a posição antecipada retira-lhe o caráter eminentemente adjetival, já que os dois fatores gramaticais que servem para se reconhecer um adjetivo (subordinação e posição) opõem-se (COHEN, 1976).

Outra análise também pertinente diz respeito ao status desse adjetivo. Tomado formalmente como classe de palavra, na perspectiva de Negrão et al., temos um APN. Transpondo para o nível semântico, pode-se afirmar que, como predicador de núcleo, o adjetivo selecionado é saturado pelo substantivo, ou seja, o fato de ser tempestuoso (= muito agitado) se revela nuclear e “2015” torna-se apenas nome do ano.

Essa foi a primeira edição semanal da Veja depois que Dilma Rousseff assumiu o poder e já trazia o prenúncio daquela que seria a principal temática de 2015, as ações e repercussões da base governamental, com a camuflada opinião da revista sobre elas.

Quando substantivo e adjetivo trocam de posição, a diferenciação entre categorias complementares fica amortecida; enquanto no epíteto posposto conjuga-se a ação de vários fatores para o reconhecimento das categorias, sua inversão em português é de fraco reconhecimento, o que leva a uma desdiferenciação das partes componentes da mensagem, causando enfraquecimento das estruturas. O que pode não ser tão interessante na linguagem jornalística, já que a dissociação de fatores normalmente conjugados está mais associada à poesia (COHEN, 1976).

Entretanto, essa escolha se mostra estratégica. Repete-se essa mesma estrutura em outras edições da revista, como se pode observar nos excertos a seguir.

Revista Veja. 25/03/2015. A súbita força de Eduardo Cunha: quem é o que pensa e qual é o jogo do presidente da Câmara dos deputados, que se tornou o político mais poderoso do país.

Revista Veja. A insustentável leveza: sem apoio popular e do congresso, o governo Dilma flutua em um ambiente de incerteza, enquanto as suspeitas de corrupção chegam perigosamente perto do planalto.

Sobre essa estratégia, confirmando a preferência da revista pelos APN, que por si só já demonstram alto grau opinativo nas chamadas, atenta-se para o fato de esses APN virem atualizados em posição anteposta, o que reforça a hipótese de que a revista não deseja apenas informar, mas também formar opinião, persuadir.

[...] a incidência no valor denotativo do adjectivo provinda da anteposição se orienta para a redução, em graus diversos, do valor informativo, da função distintiva, intelectual, do epíteto. Esta afectação do conteúdo significativo do adjectivo carrega-se com a aquisição de conotações variadas, o que permite articular à anteposição a realização de valores afectivos, apreciativos (FONSECA, 1993, p. 13).

Neologismo

Ainda sobre a operação Lava-Jato, a revista seleciona para uma das edições o fato de ter havido um grampo que atrapalhou o rumo das investigações.

Revista Veja. 20/05/2015. Lava-Jato grampo: sabotagem ou negligência. Entenda as forças em jogo que podem minar o trabalho anticorrupção do juiz Moro.

Nesta chamada, o jornalista incorpora à base verbal um sufixo e um prefixo, formando um neologismo bastante utilizado pela mídia ao longo deste ano, a palavra “anticorrupção”. Entende-se por neologia a criação de novos termos e por neologismo o resultado desse processo. Os neologismos não são criados a partir do sistema linguístico, estando previstos por ele (VALENTE, 2011).

A criação neológica parte da combinação de elementos estruturais que se fundam nas necessidades sociais ou estilísticas de seus criadores. Como identificar um neologismo? O critério usual é verificar se a palavra é não dicionarizada ou se é recém-dicionarizada (HENRIQUES, 2011).

Dividem-se em neologismos vocabulares e neologismos semânticos. Os primeiros são considerados os verdadeiros neologismos, pois formam novos significantes, é o caso de “anticorrupção”, um caso de derivação. À base verbal “corromper”, foram acrescentados o sufixo *-ção*, bastante comum em português para formação de adjetivos e substantivos, e o prefixo *anti-*. O termo novo baseia-se na necessidade social de qualificar o trabalho contra agentes corruptos. O termo adjetivo criado tem traço restritivo, pois não explicita traços já presentes, mas alarga a compreensão do conceito. A escolha de palavras é de tal

modo peculiar que carece de caracterização por um termo que o sistema dispunha apenas virtualmente. Neologismos são, portanto, um forte indício do trabalho subjetivo.

Ainda sobre construções neológicas, temos os neologismos semânticos. Surgem a partir da figuração. Diferente dos vocabulares, não formam novos significantes, empregam significantes existentes de maneira atualizada. No enunciado a seguir, o sintagma “céu azul” aparece como neologismo semântico.

Revista Veja. 05/08/2015. A tempestade perfeita: inflação, dólar e juros nas alturas se combinam com a crise política. É o prenúncio de muitos meses de estagnação econômica e desemprego para os brasileiros.

Cenários: três caminhos para atravessar a tormenta. Só um leva ao céu azul.

O cenário político de agosto de 2015 parece atestar o que fora defendido durante todo o primeiro semestre pela *Veja*: com o crescimento da inflação e a alta do dólar e dos juros, parece não ser mais necessário atualizar adjetivos, pois os fatos falam por si.

No entanto, a revista ainda usa o adnominal predicador de núcleo “perfeita” para caracterizar a palavra “tempestade”, uma metáfora da crise pela qual passa o país. O traço semântico do adjetivo “perfeita” remete mais à caracterização positiva. Como está justaposto a um substantivo metaforizado por um cenário negativo, como o de uma tempestade, o seu uso aqui se justifica pela ironia, ou seja, dizer o contrário daquilo que se quer dar a entender para atingir algum efeito de sentido. O adjetivo “perfeita” revela que o entendimento de perfeição não se deve à crise, mas ao fato de a crise ir ao encontro das críticas que a própria revista vinha apresentando durante todo o primeiro semestre.

Defendendo o *impeachment* da presidente como o caminho mais certo, a chamada evoca a antítese “tempestade” × “céu azul”. O sintagma “céu azul”, quando descontextualizado, apenas atribui uma qualidade inerente à cor do céu. No enunciado, contudo, trata-se de uma inovação semântica que atribui novo significado a uma expressão conhecida. “Azul” remete à cor oposta à adotada pelo partido do governo (vermelho). O que se pode observar é uma intertextualidade discursiva com a expressão “sair do vermelho”, na chamada, significa tanto sair da crise, quanto sair do governo petista. Passagens como esta deixam claro o poder argumentativo do emprego do adjetivo.

Adjetivo predicador

Diferentemente da atribuição, a marca fundamental da predicação é o nexos verbal que intervém no estabelecimento da relação significativa entre o adjetivo e o substantivo

(FONSECA, 1993). Sua forma mais comum de construção é aquela dada por verbos copulares. Enunciados com adjetivo predicador parecem não fazer parte das preferências da revista, já que, ao longo do período estudado, foi identificada apenas uma ocorrência.

O enunciado a seguir destaca o projeto de redução da maioria penal de 18 para 16 anos no Brasil. Importante esclarecer que a base governamental apoiava a não aprovação deste projeto; a revista orienta seu texto para que seja aprovado, o que indiretamente reafirma sua posição contrária às posições do governo.

Revista Veja. 17/06/2015. Especial maioria penal: eles estupraram, torturaram, desfiguraram e mataram. Não ficar impunes?


Segundo Fonseca (1993), quando estruturalmente se escolhe a predicação, “o adjetivo é guinado a um estatuto de particular saliência e relevância, pois se apresenta como um elemento constitutivo de um segmento – o sintagma verbal – imprescindível para a boa formação do enunciado” (p. 16). Isso prova que o adjetivo em predicação, diferentemente do adjetivo em atribuição, age na construção sintática do enunciado. O fato de haver um número reduzido de construções predicativas reforça a hipótese de que a revista omite opinião, mas não escolhe fazê-lo expressamente; deseja criar uma atmosfera de imparcialidade, passível de ser construída com os adjetivos em atribuição, como já demonstrado, preferidos pela *Veja*.

Observando o conteúdo veiculado no enunciado, chama a atenção o fato de ser a única capa, das selecionadas, que não fala diretamente do governo ou dos escândalos de corrupção ao longo do primeiro semestre. Defende-se a redução da maioria penal com uso do adjetivo “impunes”, como se não houvesse nenhuma punição já estabelecida em lei para os menores infratores.

O trato dado pela revista à temática desvirtua estrategicamente a discussão. A seleção do adjetivo desvia o foco da argumentação sobre o porquê de se reduzir ou não a maioria penal para a condição: se não reduzir, ficarão impunes. Ou seja, o conteúdo semântico do adjetivo selecionado mais a estrutura predicativa sugerem a opinião da *Veja* sobre o tema: o projeto de redução da maioria penal precisa ser aprovado.

Considerações finais

Entre as muitas análises possíveis dentro do sistema linguístico, escolhemos observar o comportamento sintático e semântico dos adjetivos nas chamadas de capa da revista *Veja*. Ao longo do primeiro semestre de 2015, há ocorrência predominante de



adjetivos em atribuição, que, semanticamente, saturam a posição temática aberta pelo substantivo com que se relacionam (adnominais argumentais) ou são saturadas por eles (adnominais predicadores de núcleo); em ambos os casos, a palavra que funciona como núcleo semântico indicia opinião. Por constituírem referências subjetivas do nome, entre as quais o juízo de valor, a opção por adjetivos predicadores de núcleo faz com se possa perceber, com maior propriedade o grau de subjetividade impresso.


Sintaticamente, pode-se notar tanto uso de posição habitual do adjetivo (à direita do substantivo), quanto sua anteposição, com substantivação parcial do adjetivo, resultando em um termo híbrido, que perdeu parcialmente sua personalidade gramatical. Quando subordinação e posição opõem-se sob a ótica sintática, há consequências semântico-discursivas, visto que há redução do valor informativo.

Considerada a figura da paixão pelos retóricos, ouso recorrente do hipérbato, recorrente nas capas no período analisado, sugere persuasão no sentido aristotélico do termo. Embora a *Veja* se proponha, jornalisticamente, a apresentar fatos para convencer o leitor, linguisticamente o faz com escolhas que sugerem o desejo de se chegar à emoção. Entre as marcas linguísticas que embasam essa hipótese estão a inversão da posição entre substantivo e adjetivo e a preferência por adjetivos em atribuição predicadores de núcleo, uma delas, inclusive, em grau superlativo relativo de superioridade.

A seleção de adjetivos neológicos nos sintagmas “trabalho *anticorrupção*” (neologismo formal) e “céu *azul*” (neologismo semântico) são marcas linguísticas que também trazem indício de subjetividade por parte do escritor, porquanto revelam um trabalho intelectual de criação. O neologismo formal atualiza palavras no sistema linguístico e se justifica pela necessidade de criar novas demandas linguísticas, atendendo a novas demandas sociais. O neologismo semântico, materializado por figuras de linguagem, aproxima a linguagem jornalística da linguagem poética, novamente falando à emoção do leitor na tentativa de persuadi-lo, mais do que apenas convencê-lo.

Passando do sintagma nominal para o verbal, observou-se apenas um caso de adjetivo predicativo, que expressa, de maneira mais clara uma tomada de posição, por constituir termo sintático, e não apenas adjunto. É relevante tal opção sintática ocorrer justamente na chamada que não trata diretamente de uma crítica ao governo.

As capas selecionadas demonstram, através da presença sintático-semântica do adjetivo, o papel argumentativo desta classe de palavras. A análise linguística ajuda



também a desmascarar a “imparcialidade” defendida pela mídia. Como demonstrado, a partir das escolhas linguísticas, é possível apontar indícios ou até mesmo provas de partidarismo.

Tal análise, incomum entre a maioria dos leitores (uma vez que se deseja a informação e não a produção de artigos científicos), revela o desejo da revista pela persuasão, mais do que apenas por noticiar os fatos. Os adjetivos selecionados nas chamadas de capa, em sua maioria focados em aspectos negativos dos assuntos relativos à administração petista, ajudam a perceber o posicionamento tácito contrário ao governo, e, portanto, favorável ao *impeachment*.

Como é sabido, nenhuma escolha é esvaziada de certo grau de subjetividade, mas algumas delas escancaram julgamento, convencem, persuadem, de maneira sutil ou espessa. Nada obstante, o aspecto opinião *versus* imparcialidade deveria ser encarado menos como técnica e mais como ética jornalística.

Referências

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1976.

FONSECA, Joaquim. *Estudos de sintaxe: semântica e pragmática do português*. Porto: Porto Editora, 1993.

GRAMÁTICA DO PORTUGUÊS CULTO FALADO NO BRASIL – Volume III. In: NEGRÃO, E. V.; MÜLLER A.; NUNES-PEMBERTON, G.; FOLTRAN, M. J. *Palavras de classe aberta*. São Paulo: Contexto, 2004.

HENRIQUES, Claudio Cezar. *Morfologia: estudos lexicais em perspectiva sincrônica*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MANUAL DE REDAÇÃO. Folha de S. Paulo. São Paulo: Publifolha, 2007.

VALENTE, André. *Neologia na mídia e na literatura: percursos linguístico-discursivos*. Rio de Janeiro: Quartet, 2012.

HISTÓRIAS CRUZADAS N'A TRILOGIA DE NOVA YORK E CORTINA DE FUMAÇA, DE PAUL AUSTER

Henriqueta do Couto Prado Valladares (UERJ)¹

Egle Pereira da Silva (UFRJ)²

Resumo: Neste trabalho, trataremos de Histórias cruzadas no romance *A trilogia de Nova York* e no filme *Cortina de fumaça*, ambos, romance e filme, assinados pelo escritor norte-americano Paul Auster. Ainda que apresentem a “narração de histórias”, as obras trazem as “histórias da narração” (Roland Barthes). Em cena: o autor, personagens de ficção, atores em papéis que transitam em espaços múltiplos sob lentes, olhares e pontos de vistas coincidentes ao mesmo tempo discordantes, esperados e surpreendentes (nas duas obras). Por isso há de se considerar também o duplo, o múltiplo na obra literária de Auster: uma espécie de “literatura elevada ao quadrado”, como se fala da literatura de Jorge Luis Borges.


Palavras-chave: Paul Auster; *Trilogia de Nova York*; *Cortina de Fumaça*; Histórias Cruzadas

A obra ficcional de Paul Auster provoca desdobramentos, descobrimentos, deslocamentos dela mesma, de quem a escreve e de quem a lê. Provoca leitores que não recebem uma só história pronta para seguir até um fim. Multiplicam-se autores por dentro do texto. Modalidades diversas de textos dialogam com um texto norteador (se é que há apenas um), mas que de repente redireciona neste os leitores para outros pontos cardiais, igualmente significativos para a compreensão da narrativa. Histórias dentro de histórias. Às vezes os leitores só por um instante conseguem um lugar que parece seguro no caminho da leitura de Auster. E da posição desses leitores surge ainda outro lugar a ser visitado por eles. Aquele que desencadeia neles o desejo de escrever. Não de escrever como Auster. Mas de escrever. Histórias. Lembradas, imaginadas, registradas em alguns papéis avulsos, em manuscritos esparsos, em cadernos, agendas ou ainda as que estão por-vir. As que chegam motivadas pelos textos de Auster podem ser anotadas nas margens das páginas dos seus livros. Um não cessar da escrita.

Começamos então nossa leitura d'*A trilogia de Nova York* (1986) e *Cortina de fumaça* (1995) por uma impossibilidade: não há como fechá-la. Não podemos dizer que tal aspecto da literatura seja só referente à de Auster. A literatura trabalha nos interstícios, nos desvãos, nos vazios, nos silêncios, nos entre-lugares, no devir da história. Em textos de Paul Auster não é diferente, mas veremos como isso se dá.


¹ Doutora em Literatura Comparada–UERJ; Pós-doutorado-UFRJ

² Doutora em Literatura Comparada-UFF; Professora Associada Teoria da Literatura-UERJ



Uma fotografia, outro registro, também nos ajuda para o nosso começo de leitura da obra de Paul Auster. Um registro que, embora fora dela, conduza a ela. Trata-se de uma fotografia de família. Da família Auster. (Nela estão a avó de Paul, com o pai dele no colo da mãe, e os irmãos). O ambiente parece ser um quintal (é fora) de casa. Ela está publicada em *O inventor da solidão* (s/d). É uma foto (sabemos pelo próprio Auster) com um rasgo disfarçado por uma cola que une os dois pedaços da fotografia. Essa fotografia, descoberta em uma lata, repleta de outras fotografias, na casa do pai de Auster, sempre o inquietou. Foi um marco importante em sua própria história e desta com seu pai. O que na fotografia não havia? Porque algo ou alguém é ausência? O mistério só foi desvendado anos mais tarde. Paul Auster já era adulto. Faltava o avô que deveria estar em pé ao lado da esposa (sentada). Os dedos sobre o ombro de um dos filhos. Ele foi dali excluído por quem? A avó de Paul matou o marido. Segredo que norteou a história da família por muito tempo (cada um que era perguntado sobre as circunstâncias da morte do avô recebia a versão de uma história que variava de um para outro membro daquele clã. O pai de Auster lhe apresentou três versões diferentes. O segredo nunca foi revelado por algum dos Auster. A prima o descobriu por acaso. Em uma viagem de avião por um outro passageiro que sentou ao seu lado naquela aeronave. Era uma história intrincada, reveladora do assassinato do pai do pai de Paul. Não cabe aqui essa narrativa. O que queremos afirmar é o que esse “rasgo” na foto pode representar também na/para a obra de Auster. É através de linhas muito tênues, espaços finos que se pode ter revelações imponderáveis, decisivas, incomensuráveis, sensíveis, sobre identidades, vidas, histórias que nos pertencem e a quem pertencemos (ou não), nos textos literários de Paul Auster. A história (ou parte dela) de Auster estava fatalmente ligada aquele “rasgo”, àquela “rasura” em uma foto incompleta. Em muitos momentos da leitura de textos de Paul Auster nos remetemos a essa fissura que separa mas também une, promove e completa novos rumos, outras possibilidades de se pensar o que se lê, o que se vê. O que na ausência se torna presente (e vice-versa). O que um silêncio revela. O que em uma revelação silencia. O que se extravasa no murmúrio que não faz o grito. Mas que no grito pode transbordar.

Há ainda outras “veredas” para percorrer na leitura de Paul Auster. Muitas. Mas ainda falaremos aqui dos cruzamentos de linguagens do cinema e da literatura em sua obra artística. O Paul Auster que é também roteirista transita nos textos escritos dele e




seus textos escritos estão nos filmes. *Cortina de fumaça* é um deles. Também neste se cruzam histórias que dividem o filme em várias partes. As histórias dos personagens Paul, o escritor, de Auggie, o fotógrafo e também dono de uma tabacaria, de Rashid, o adolescente que cruza o caminho de Paul, salva-lhe a vida e vai morar com ele estabelecem fios que se encontram. Há também outras, que os leitores vão encontrar, não só citadas/contadas na tela, mas em diferentes romances contadas essas mesmas por outros personagens do autor.

Os cadernos, em histórias de Paul

Elias Canetti em seu artigo “Diálogos com o interlocutor cruel” (1990) nos aproxima dos diários, agendas, apontamentos como elementos importantes para todos nós especialmente para os escritores. Segundo Canetti, não devemos abrir mão dos registros de coisas que nos tocam diariamente. Deixá-los passar sem escrevê-los implica uma perda para sempre de circunstâncias, travessias, emoções, sentimentos, acontecimentos, olhares, roteiros que não voltam a acontecer. O que vem ao acaso, um inesperado, desvios de rotas são dignos de notas/anotações. Canetti afirma que passado um tempo ao retornarmos a tais escritos indagamos a nós mesmos (que já somos outros) como fomos capazes de pensar daquela maneira. A crítica às vezes se faz severa. Outras vezes mais condescendente. Há registros de algo que pode soar como mera bobagem. Mas existem outros apontamentos que consistem em obras em latência ou mesmo obras que devem vir a público para serem lidas como textos literários. O título do ensaio de Canetti, “Diálogos com o interlocutor cruel”, refere-se ao fato de que se a princípio escrevemos para ou sobre nós mesmos, lá adiante, nosso encontro é com um outro que já não somos nós, pelo menos aquele que enunciou/anunciou um momento a ser tocado e marcado. Aquilo que antes é simples desejo de um desabafo que pode tirar o peso do mundo em determinado momento em que foi vivido ao ser registrado ganha uma existência e anos mais tarde pode ser reencontrado porque foi escrito. O reencontro pode (ou não) trazer a mesma sensação original. Pode até, ao contrário, ser mais pesado do que fora.

Acompanhemos o texto de Canetti:

Um ser humano (e esta é a sua maior felicidade) possui muitas facetas, milhares delas, e só por algum tempo pode viver como se não as possuísse. Nesses momentos, em que se vê, só uma coisa lhe ampara: ele tem de ceder à diversidade de suas aptidões e registrar ao acaso que lhes passa pela cabeça.(...) tudo tem de emergir como se viesse do




nada e não conduzisse a lugar algum; será realmente breve, rápido, veloz como um relâmpago, irrefletido, indomado, sem vaidade sem a menor intenção.(...) Bem mais tarde, quando tudo parecer ter sido escrito por uma outra pessoa, poderá ser encontrado nos apontamentos coisas que, ainda no passado talvez lhe parecessem sem sentido, subitamente adquirem um sentido para os outros. Uma vez que agora ele próprio já pertence a esses “outros”, poderá então escolher, sem maiores esforços, aquilo que considera aproveitável dentre seus apontamentos.” (CANETTI, 1990, p.57-8)

Na obra literária de Paul Auster as ideias de Canetti se mostram muito pertinentes. Em várias de suas narrativas, Auster traz personagens que em seus cadernos escrevem histórias não somente sobre eles mesmos, mas para serem lidas, para serem “dadas ao público”. É o que acontece com o “Caderno Vermelho” de Daniel Quinn, em “Cidade de Vidro”, a primeira das “Trilogias de Nova York”³. É nele que o personagem vai registrando as “etapas” de uma possível investigação a respeito de um tal Peter Stillman. Contratado por Virgínia Stillman, esposa de Stillman Filho, um jovem com estranha criação imposta pelo pai, Quinn vai escrevendo / anotando os caminhos que o levam, em caráter de investigador, ao Peter Stillman, o Pai, quando este personagem sai da prisão. Sem que nós leitores saibamos no início da leitura d’*A trilogia de Nova York* o que Quinn escreve no Caderno Vermelho, a primeira das três histórias que compõem a obra.

Em “Espectros”, segunda história d’*A trilogia*, também os personagens Blue e Black escrevem em seus cadernos. O observador Blue escreve sobre o seu observado Black, a fim de dar conta ao contratante White os passos de Black. Não se sabe o que Black escreve em seu caderno, levando os leitores à dúvida se o próprio Blue, contratado por White para vigiar Black, não acaba sendo o vigiado. Blue ao se propor escrever um relatório completo e fidedigno de todas as situações observadas em relação a Black se vê absolutamente impotente em sua intenção. As palavras escritas no caderno não correspondem aos fatos vividos. A literatura de Auster vai nos aproximando da imagem usada por Ítalo Calvino (1990) em “Rapidez” (*Seis propostas para o próximo milênio*) sobre a obra ficcional de Jorge Luis Borges: “uma literatura elevada ao quadrado”, onde uma história atrai outras mais, fragmentando a visão unívoca de um autor que coloca diante de seus leitores um só ponto de vista. Consequentemente vão os

³ As três histórias que compõem a *Trilogia de Nova York* foram publicadas separadamente, com os seguintes títulos: *City of glass. The New York trilogy. Volume 1* (1985); *Ghosts. The New York trilogy. Volume 2* (1986); *The locked room. The New York trilogy. Volume 3* (1986).



leitores se desestabilizando de suas leituras com perspectivas previsíveis. A todo momento os fios da narrativa de Auster vão confundindo os leitores mais afoitos que querem chegar ao fim de uma história. A relativização de alguma ideia formada a princípio coloca os leitores em espécie de “roda livre” preservando a historicidade que o texto de Auster promove nessa linguagem de jogos duplos (de que ainda vamos tratar). Não há situações cômodas nem para quem escreve e nem para quem lê.

Em “A Sala Trancada”, d’A *trilogia de Nova York*, os cadernos, quase como se fossem um companheiro de todas as obras do escritor Paul Auster, aparecem na escrivaninha do narrador, mas são escritos por Fanshave. O personagem narrador se depara com uma obra escrita de Fanshave, um seu amigo de infância, que para nas suas mãos, ou na sua escrivaninha para que através dele venha a público. Os cadernos de Fanshave, abertos sob os olhos do seu amigo, a quem confia toda a sua obra literária, tem algumas partes transcritas para os que estão lendo “A Sala Trancada”.


Histórias que não acabam mais...

Na “Sala Trancada”, última parte d’A *trilogia de Nova York*, constam trechos dos cadernos de Fanshave. São outras histórias dignas de registros. O amigo ou aquele que detém a obra de Fanshave transcreve trechos de um desses cadernos.

Aquele que escreve a obra que vamos lendo se apropria da obra do outro (ou ao contrário?). A tal ponto isso se dá que em um determinado momento da leitura não se sabe mais o que é a obra de um e a que é a do outro. Ou se na verdade são dois ou um só. Confundem-se os dois que passam a ser um? (Tem inclusive a mesma esposa; são também o mesmo autor?). É do texto de “A sala trancada” as palavras da mãe de Fanshave para o seu amigo:

- Você até se parece com ele. Os dois sempre tão parecidos, como irmãos, quase como gêmeos. Lembro-me de que, quando eram pequenos, chegava às vezes, a confundi-los, a distância. Mal sabia dizer qual dos dois era o meu filho.” (AUSTER, 1986, p. 282)

Aqui tocamos em um traço que não só aparece, mas está internalizado nas narrativas de Paul Auster. Trata-se da questão do duplo. Como “William Wilson”, do conto do mesmo nome de Edgar Allan Poe. Lembremos que William Wilson é também o pseudônimo do personagem Quinn em “Cidade de Vidro”. Novamente perguntamos: um duplo do autor, uma vez que Quinn também se assume como Paul Auster na história de “Cidade de Vidro” ? Cabe ainda aqui destacar no caderno de Fanshave a referência a



“O Poço e o Pêndulo”, outro conto de *Histórias extraordinárias* (2005) de E. Allan Poe. Nessa parte d’A *trilogia* destacamos que nos cadernos não estão só registradas histórias relacionadas aos personagens, mas ainda as que os personagens autores deles leem nos textos literários de suas preferências. Evidenciam-se os personagens autores também como leitores, expondo de que maneira tais leituras se ligam aos seus estilos de escrita e às suas inquietas “personalidades”. Lendo Fanshave, em seus cadernos, o seu leitor, organizador e crítico da obra, afirma que:

Em sua obra Fanshave demonstra um gosto especial por histórias desse tipo. Principalmente nos cadernos, há um constante recontar de anedotas; de tal modo que - e cada vez com maior frequência, ao se aproximar do fim - começa-se a suspeitar que essas histórias pudessem no entender de Fanshave, ajudá-lo de alguma a compreender a si próprio. (AUSTER, 1986, p.275).


Junta-se nesse momento de “A Sala Trancada” a referência a outro livro (se não se engana Fanshave) – *Artic adventure*, de Peter Freuchen⁴, também tratando sobre um personagem em situação de extremo sufoco, de opressão vividas pelos personagens dos dois textos citados. O texto de Freuchen até ganha do de Poe nesse sentido. Leia-se o que Fanshave escreve no seu caderno sobre a leitura do que vive o personagem de Freuchen e é transcrito para aqui:

Por causa das condições climáticas do ambiente exterior, sua respiração congelava-se nas paredes que, a cada exalação de ar, tornavam-se mais espessas, diminuindo o espaço no interior do iglu, até que quase não coubesse mais seu corpo (...)Nesse caso, o homem é o próprio agente de sua destruição e, mais do que isso, o instrumento da destruição é exatamente aquilo de que precisa para viver. (AUSTER, 1986, p. 276).

O personagem narrador é leitor dos textos de Fanshave que também lê outros escritores (como Poe e Freuchen). Mais histórias...

Nesse momento cabe lembrar duas notações teóricas importantes acerca do texto literário. As citações que são caras a Walter Benjamin no sentido de que elas interrompem o efeito flecha do *continuum* da história revelam o estilo de Auster, a sua escolha por fazer o leitor estar sempre em movimento para frente e para trás na leitura, obrigado que fica a fazer relações não só no interior da obra que lê mas ainda com outras obras com as quais esta dialoga. A narrativa de Paul Auster vai se fragmentando

⁴ Auster cita a mesma passagem em “Space: A Dance for Reading Aloud”, texto de gênero incerto reunido em *White spaces*, livreto de 1980. Nas coletâneas de poesia de Auster “Space” aparece como “White Spaces”, com modificações em relação ao escrito original.



em partes que parecem autônomas (como se fossem “mônadas”) ao mesmo tempo que cria interdependência entre as mesmas. O sentido de iteratividade de que nos fala também Roland Barthes, se vê pertinente na leitura dessas narrativas de Auster. Repetir não significa dizer a mesma coisa, mas dizer diferente – repetição em diferença.

Paul, o personagem escritor de *Cortina de fumaça*, ri desdenhando o que o fotógrafo Auggie lhe apresenta em dezenas de álbuns de fotografia. As fotos tiradas no mesmo local e no mesmo horário parecem aos olhos de Paul exatamente iguais umas as outras. Mas surge de repente diante desse mesmo olhar uma fotografia única, singular, especial. A que aparece a mulher de Paul, recentemente morta, vítima de um assalto, e grávida. As fotografias não eram absolutamente iguais. Cada uma delas traz uma história diferente, pessoa ou pessoas diferentes, luz, clima diversos. É aquela fotografia que leva Paul às lágrimas por re-ver a esposa já então fora daquele espaço. Uma ausência presente em Paul, que se presentifica na foto. Ela capta um instante, mas que se eterniza.

Na obra de Fanshawe lê-se histórias que aparecem em outros textos de Auster. Citamos aquela que Bakhtine queima páginas de sua obra para fumá-las na prisão⁵. Ou a que se refere ao esquiador que morre vitimado por uma avalanche de gelo. Curiosamente passados muitos anos o filho encontra o corpo do pai como que embalsamado ainda com a sua aparência mais jovem do que a do próprio filho. O pai então se encontra naquela ocasião mais jovem que o filho. Elas também estão em *Cortina de Fumaça* em que o escritor Paul as conta a Rashid, personagem que atravessa todas as histórias/partes do filme de Auster.

Abrimos nesse momento um parêntese para citar outra obra de Auster em que o que viemos expondo até aqui também acontece. Trata-se de *Noite do oráculo* (2004). No romance há o Caderno Azul comprado em uma papelaria onde pilhas de cadernos de várias procedências – alemãs, italianas, portuguesas, e outras - expostas de forma sobreposta nas prateleiras da estreita loja exercem encantamento inexplicável em Orr. A escolha do caderno é o de origem portuguesa. De tal escolha surge o diálogo entre o chinês, dono do estabelecimento, e Orr. O elogio do chinês à opção de Orr inaugura

⁵ Vale lembrar que *Fanshawe* é o título do primeiro livro publicado por Nathaniel Hawthorne. Insatisfeito com seu primogênito ficcional, Hawthorne comprou todos os exemplares que conseguiu encontrar, e ele próprio os queimou numa grande fogueira. Poucos volumes foram salvos. Um exemplar original pode ser encontrado na biblioteca da Universidade de Harvard.


certa magia e mistério em torno do Caderno Azul. É nele que Orr resolve resgatar e registrar fatos relacionados ao seu cotidiano (interrompido por uma grave doença que o coloca no Hospital por muito tempo, retirando-o do mundo). Mas é também nele que o escritor Orr vai escrever a história que cria sobre Nick, um personagem editor. É justamente Nick quem recebe na editora para leitura o exemplar de um livro, *Noite do oráculo* (mas este não é o título do livro de autoria de Auster?), de uma autora, Sílvia Maxwell.

O livro cai nas mãos de Orr para sua leitura e avaliação da obra para possível publicação pela editora onde trabalhava. Eis que cruzam-se histórias dentro da história. Os personagens escritores podem assumir identidades variadas. Em “*Cidade de Vidro*” o nome do autor – Paul Auster – é assumido pelo personagem Quinn para Virgínia Stilmann.

Trazemos a ilustração da capa de *Noite de oráculo* que João Batista da Costa Aguiar criou para o romance publicado pela Companhia das Letras⁶. Talvez possamos afirmar que a capa já nos coloca na leitura do romance e na metáfora da própria obra de Auster. Enganados pela capa que remete ao Caderno Azul os leitores se surpreendem com o desdobramento (novamente o duplo em Auster) dela na presença das linhas escritas em caderno pautado com as rasuras e letras do manuscrito. Como se vê nas imagens abaixo:



⁶ A edição original em inglês não apresenta o mesmo apuro visual: uma sobrecapa azul a encobrir uma capa dura de cor cinza e lombada preta.



A leitura de Auster começa antes de abrimos o livro para colocar nossos olhos sobre as primeiras palavras.


Em *Cortina de fumaça* as cenas finais remetem às iniciais, quando Auggie revela a Paul como a máquina fotográfica (aquela com que fazia os registros nas manhãs, sempre às 8 horas) passou a lhe pertencer. A história – “Um conto de Natal”⁷, que encerra o filme, é contada por Auggie a Paul. Ele por sua vez a escreve para ser publicada em jornal. A narrativa oral se converte em escrita, mas ao mesmo tempo está diante dos olhos atentos do espectador do filme. E isso se faz com um recurso espetacular da câmera que vai apertando o zoom, diminuindo o foco a tal ponto que ficam em cena a boca de Auggie e os olhos de Paul, fixos, quase que hipnotizados pelo relato de Auggie. De novo indagamos quem é o autor, quem é o leitor? Cruzam-se formas de leituras – pela câmera fotográfica, pela cinematográfica, por imagens que vão formando cenas/quadros dentro de quadros, histórias dentro de histórias, livros dentro de livros, personagens que se desdobram em outros assumindo papéis diversos, nomes múltiplos que fazem abalar identidades incontestáveis. Assim os leitores vivem o seu paradoxo, como dizia Roland Barthes, acreditando que

ler é decodificar: letras, palavras, estruturas, o que é incontestável, mas ao por a leitura em roda livre, o leitor é tomado numa inversão dialética: finalmente não decodifica, supercodifica; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas. (BARTHES, 1984, p.37)

Considerações finais

Os romances e o cinema de Auster são frutos de arranjo e trabalho: antes de ser escritor e roteirista, Auster, como todos nessas duas searas, lê, vive, absorve, até mesmo esquece. Em função disso, escreve. Por trás do autor e do roteirista Paul Auster há um edifício monumental de outros textos e filmes, autores e obras, experiências individuais e coletivas, histórias que o próprio mundo olvidou ou nunca conheceu. Literatura e cinema, então, plasmando-se como reescritura, escrita em diferença, exercício plural, ato de intertextualidade e de assassinato do *Eu*.

⁷ O filme é a adaptação de “O Conto de Natal de Auggie Wren”, primeiro e único conto publicado por Auster, a pedido de Mike Levitas, editor do caderno literário do New York Times, em 1994, para ser publicado no dia de Natal. Auster escreveu o roteiro e Wayne Wang dirigiu a película, vencedora de vários prêmios, dentre eles, o Urso de Ouro de melhor filme estrangeiro, em 1995. Wayne e Auster fizeram outro filme, *Sem fôlego*, logo após, mantendo alguns atores de *Cortina de fumaça* – Jared Harris, Harvey Keitel, para citar alguns – e novos – Michael J. Fox, Lilly Tomlin, Mira Sorvino, Madonna etc.



Ler um livro de Auster ou assistir a um de seus filmes é explorar como o texto, as palavras trabalham e são trabalhadas: por meio de jogos, combinatórias, disfarces. Não se trata mais de interpretar o sentido do texto e do filme, mas de estabelecer o plural de que são feitos. Sendo plural, também, o próprio sujeito que escreve: o autor não é mais uma entidade documentária, biográfica, mas puro efeito de enunciação, plasmado no esfumaçar do *Eu*.


No âmago dos romances e dos filmes⁸ de Auster está a capacidade do autor criar novos mundos imaginários, passar da *mimesis* para a *poiesis*, i.e., tornar o texto a produção de um criador, experimentação: o que o olho vê e os ouvidos escutaram, inspira. Observador e ouvinte, simultaneamente, o autor, apresenta tais experiências segundo a sua imaginação – da qual se alimenta. Ou, como escrito à mão numa ficha pendurada na parede do quarto de Paul Benjamin, que não se vê, em *Cortina de fumaça*: ‘A mente é levada, passo a passo, a derrotar sua própria lógica’.

Referências:

- AUSTER, Paul. *A trilogia de Nova York*. São Paulo: Best Seller, 1986.
- _____. *Cortina de fumaça-sem fôlego*. São Paulo: Best Seller, s/d.
- _____. *O inventor da solidão*. São Paulo: Best Seller, s/d.
- _____. *Noite do oráculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BARTHES, Roland. “Sobre a Leitura”. In: *O Rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANNETI, Elias. *A consciência das palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Larousse, 2005.
- WANG, Wayne. *Smoke*. Produção: Harvey Weinstein, Bob Weinstein e Hisami Kuroiwa. US: Miramax, 1995.

⁸ Auster roteirizou e dirigiu outros dois filmes: *Lulu on the bridge* (1998) e *The inner life of Martin Frost* (2007).





REVISTA PIAUÍ EM REFLEXÃO: UM POSSÍVEL PRODUTO DO JORNALISMO LITERÁRIO

Isabella Baltazar (UFES/Capes)¹

Resumo: O presente artigo intenta sondar a possível manifestação do Jornalismo Literário na revista *piauí*, verificando se há, de fato, uma expressão desse subgênero do Jornalismo em seu conteúdo. O Jornalismo Literário propõe um formato que supostamente não cabe a uma enunciação noticiosa/informativa. Ele abriga uma forma ampla de narrar um fato/história que foge da narrativa rápida e “quente” do fazer jornalístico tradicional. Para *piauí*, é vital que as narrativas sejam contadas de forma original, não usual - é permitido o uso de voz autoral e figuras de linguagem. Ou seja, há na disposição textual a permissão para a ação subjetiva, fator que a aproxima das estéticas literárias.

Palavras-chave: Jornalismo Literário; revista *piauí*; Jornalismo de revista; New Journalism.

Em linhas iniciais, é importante salientar que o presente artigo é recorte de dissertação de mestrado intitulada “Interseções entre o jornalismo e a literatura: uma análise de discurso do Jornalismo Literário no Brasil a partir de Realidade e *piauí*”, desenvolvida e apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Espírito Santo. Há, no entanto, atualizações de dados, sobretudo os quantitativos pertinentes à distribuição de *piauí* – uma vez que a pesquisa fora finalizada no início do ano de 2015.

Com a proposta de criar uma revista com perfil editorial que fosse diferente de tudo o que é veiculado no Brasil, a revista *piauí* foi lançada na Feira Literária Internacional de Parati, a FLIP, em 2006. Coincidência ou não, teria características tão originais quanto as propostas pelo então *New Journalism* norte-americano, no Brasil, Jornalismo Literário.

A revista nasce da constatação do idealizador, o cineasta João Moreira Salles, com a ajuda de alguns amigos, de que não havia no Brasil nenhuma publicação que reunisse tudo o que gostava de ler: bons textos de ficção, reportagens com abordagem e temas variados, quadrinhos, entre outros, que se materializaram com a criação do veículo (VALENTINI; IJUM, 2010, p. 76).

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), com bolsa Capes. Mestre pelo mesmo Programa (2015). Participa do Núcleo de Estudos em Transculturação, Identidade e Reconhecimento (Netir), cadastrado no DGP-CNPq. Contato: baltazarisabella@gmail.com.



Sua primeira edição vendeu cerca de 38 mil exemplares. De acordo com dados auditados pelo Instituto Verificador de Comunicação (IVC) em julho de 2016, a carteira de assinantes está em 25.307 assinaturas. A tiragem mensal, por sua vez, é de 56.900 exemplares. O tamanho físico da revista é de 26,5 x 34,8cm (a página). Apresentados seus aspectos físicos, intenta-nos dizer: diante dos produtos comercializados na atualidade, a revista apresenta uma forma incomum de narrar os fatos.

Pensando Jornalismo Literário em *piauí*

Jornalismo Literário é admissão de que as duas áreas, com fundamentos próprios, podem encontrar mecanismos comuns de se beneficiarem. Neste caso específico, trata-se de entender que o universo posto em discussão é o da produção jornalística. Elementos importantes como “fidedignidade”, “veracidade”, “apuração” etc. devem ser mantidos, com referente situado no que se entende como “mundo empírico”.

A objetividade jornalística está ligada à relação que o texto, de forma geral, mantém com a realidade. Essa relação surge a partir de uma submissão do jornalista às regras que ditarão os caminhos por onde devem passar a produção editorial. Perceber o Jornalismo como um discurso de viés amplo, aberto a interações e mutações, leva diretamente à compreensão de que não se pode aceitar pacificamente a ideia de senso comum que “os fatos falam por si só”.

A relevância do fato, a postura do repórter diante do fato (o recorte a ser feito), os métodos e técnicas de construção narrativa, os interesses mercadológicos, o perfil editorial da instituição e outros: todo o mecanismo por onde vai se esgueirar o constructo discursivo jornalístico leva a crer que seu movimento (que vai desde a cena enunciativa até o desdobramento de sua circulação e propagação) não está limitado a um percurso linear e simples.

Como dito anteriormente, a revista *piauí* apresenta uma forma incomum de narrar os fatos. Com bom humor, ironia e de forma despreziosa, a realidade brasileira é abordada através de artigos, quadrinhos, ilustrações, contos, por exemplo. O perfil editorial é centrado na singularidade. Não existe apenas um tema a ser abordado. Seu conteúdo se alicerça na diversidade espelhada no que é o Brasil: múltiplo. É importante



relevar que, apesar de pautar a contemporaneidade, existe pouca, se não nenhuma, preocupação com a cobertura de “fatos quentes”.

A publicação não possui público-alvo definido. É lida por pessoas de ambos os sexos e de todas as idades, “talvez isso explique a heterogeneidade do público, pois, de acordo com o IVC, 14% são jovens de 20 a 24 anos, mas também há pelo menos 6% dos leitores que passam dos 80” (VALENTINI; IJUIM, 2010, p. 78). Em dados atualizados oferecidos por EGM – Estudos Marplan (REVISTA PIAUÍ), 30% do público leitor está na faixa etária 25 e 34 anos; e 29% em mais de 50 anos de idade. Em terceiro lugar, com 23%, está a faixa de 35 e 49 anos. “Nossos leitores não se definem por gênero, idade ou faixa de renda. O que os une é a escolaridade, uma das maiores entre o público leitor brasileiro. São pessoas com capital intelectual” (REVISTA PIAUÍ).

O conteúdo vai de encontro ao que o Jornalismo convencional atual propõe: a redução dos textos, utilização de imagem como informação, a instantaneidade dos fatos. A *piauí* entende que os jornais e revistas de hoje comentam um mesmo fato e brigam, dessa forma, com a internet e a televisão pela atenção do leitor. A intenção da editoração, portanto, é narrar a história de forma abrangente e aprofundada. E, sobretudo contextualizada. Os textos são longos e autorais.

Gostamos de imaginar que somos uma revista serena, que dá tempo a seus jornalistas para que trabalhem, e que isso não é sinônimo de lentidão, mas de apuro. Talvez tenhamos sido influenciados pelas nossas leituras de criança, quando aprendemos que nem sempre a lebre vence a corrida (REVISTA PIAUÍ).

Os jornalistas de *piauí* têm liberdade para sugerir assuntos a serem abordados, bem como autonomia para apuração e tempo necessário para a produção. A redação é enxuta para o porte da revista: são 17 autores, porém, muitos colaboradores – e a colaboração é algo que a publicação insiste em incentivar. Cerca de 90% do total de conteúdo de uma edição é disponibilizado no site oficial da revista sem custos. Lá é possível acessar um acervo que contém as edições passadas, inclusive de outros anos. De acordo com o Google Analytics (REVISTA PIAUÍ), a visita média anual da página (2016), com visita única/mês, é de 840.793.

Para a revista *piauí*, é vital que as narrativas sejam contadas de forma original, não usual, fator que as aproxima das estéticas literárias. O Jornalismo Literário propõe



um formato que supostamente não cabe a uma enunciação noticiosa/informativa. Abriga uma forma ampla de narrar um fato/história que foge da narrativa rápida e “quente” do fazer jornalístico tradicional. Sobre sua construção, aspectos que resignam a criação – que tem acesso livre na narrativa literária – batem a porta da narrativa noticiosa e pedem para entrar. Sua narrativa permite a voz autoral – o repórter pode ser narrador-personagem, o uso de figuras de linguagem como a metáfora. Ou seja, há, nessa disposição textual, a permissão para a ação subjetiva.

Estética e beleza buscam estar sempre aliadas à preocupação com a ética e a veracidade dos fatos, que tem como resultado o prazer da leitura. Observa-se, portanto, que o Jornalismo, mesmo com a sua necessidade da objetividade, e a Literatura, com todo o seu respeito aos sentidos únicos e amplos de cada palavra, podem se misturar de forma produtiva.

O Jornalismo Literário posiciona-se em uma dimensão fronteira sem limites muito bem definidos, por isso pode parecer um campo demasiado complexo de classificar. É uma forma de produção editorial cujo discurso é divergente do noticioso, pois seus mecanismos de elaboração passam pelas práticas jornalísticas. Alguns apontam que a “contaminação” sofrida pela ficção o corrompe. Mas... até que ponto essa contaminação pode desqualificá-lo como discurso noticioso? Entre os autores da teoria construcionista e do *newsmaking* há uma grande desconfiança exatamente por conta de uma quebra de paradigmas – e, por que não dizer, dos dogmas instituídos na história do Jornalismo.

Quando questionado – em entrevista pessoal² durante o “Festival piauí de Jornalismo”, acontecido em 15 e 16 de novembro de 2014 – se a revista faz Jornalismo Literário, João Moreira Salles, um dos fundadores da publicação, esquivava-se e explica que não é jornalista e sim um documentarista, por isso quem deve classificar (ou simplesmente não classificar) são as outras pessoas. Ele explica que vê, nessa classificação, uma pretensão, e que isso diminui o Jornalismo de certa forma. Para o cineasta, é como se para se legitimar e ser considerado bom, o Jornalismo tivesse que tomar de empréstimo categorias de outro campo. Ele acredita que o gênero já é suficientemente interessante, com códigos ricos que não precisam da legitimidade intelectual e estética que venha de outro lugar. Salles explica que entende o construto

² Entrevista concedida no dia 17 de novembro de 2014.



discursivo de *piauí* como um jornalismo narrativo, o qual se preocupa com a forma, de maneira que o leitor sinta interesse e prazer pelo fluir da história a partir da habilidade que ela é contada, não apenas pela informação, mas também pela sedução da forma. Ele conta que costumava dizer que uma reportagem que dá certo na *piauí* é aquela sobre um assunto que não interessa ao leitor, ou seja, que está longe de seus interesses mas que, ao arriscar, esse leitor chega até o final do texto. A maneira que a revista “fala”, para Salles está diretamente ligada a uma convicção que ele tem sobre o documentário: o documentário não é um assunto, é uma maneira de falar sobre um assunto. Dessa forma, ele entende que é preciso contar a história através de um personagem, isto é, inverter o caminho óbvio e encarnar a narrativa em um personagem – e não imediatamente num fato noticioso.

Algumas hipóteses para o êxito editorial da *piauí* podem ser a possível crise de identidade que o jornalismo vem passando – em uma observação pessoal. A produção que outrora buscava estar mais próxima do humano, a fim de fazer um retrato mais próximo do literal possível, cedeu (ou perdeu) lugar para o pouco espaço dedicado a textos com maior densidade, a abordagem clichê dos fatos, ou até mesmo as demandas cada vez mais superficiais dos leitores.

Evidencia-se, dessa forma, a importância de identificar e reconhecer divergências e convergências do discurso do Jornalismo Literário com o Jornalismo comum (tradicional) e com a estética literária. Identificando não só seus aspectos de linguagem e organização narrativa, como também questões históricas e epistemológicas. Colocar em diálogo as questões de verdade e fantasia, de real e representação de objetividade e criação, de factual e ficcional.

Walter Benjamin (1985) entende que a narração está praticamente morta, e credita isso ao surgimento da Literatura romântica e à grande imprensa (informação), que para o autor se dá pela verificação imediata, o que a difere da narrativa, que possui vez, busca poupar grandes explicações. A narrativa jornalística com toques de estética literária pode acrescentar qualidade aos textos convencionais de reportagem.

É preciso pensar a narrativa noticiosa além das sugestões construcionistas e gessos imobilizantes dos formatos evangelizados através dos anos. Limitar os discursos jornalísticos a moldes e rotulá-los de subgêneros pode ser arriscado.



Por mais que a Literatura fale de contextos que remetem a uma realidade que compreende as circunstâncias que se dá seu texto (uma realidade), seu discurso não deve suplantar os discursos históricos e/ou noticiosos. Seus arranjos complexos, porém, abrangentes (onde se evidenciam a verossimilhança, o diálogo e a polifonia, por exemplo) deve, enquanto objeto fruto de um imaginário convencer, isto é, fazer sentido, encontrar afinidade e identificação de quem o recebe. Não devem ser limitados a estruturas fechadas de concepção ou apreensão de mundos.

O discurso noticioso é também pluridiscursivo, suscetível a manejos, de natureza dialógica e polifônica, tal qual é o discurso literário. O Jornalismo Literário, por seu turno, emerge como hibridização dessas duas searas discursivas distintas. Dessa forma, pode ser encarado como uma possibilidade da plurifocalização de discursos que, por maiores que sejam suas divergências, imbricam em uma formação discursiva autônoma e peculiar, mesmo que de dimensão múltipla.

No Jornalismo do dia a dia, o Jornalismo Literário pode ser visto, dentro da lógica mercadológica, como não muito rentável – de acordo com sua dinâmica pouco ou nada acelerada. O tempo necessário para um texto de êxito pode não ser uma realidade para muitas instituições que primam muito mais pelo retorno do instantâneo. Em contrapartida, seu produto bem trabalhado, bem acabado, cuja linguagem é talhada com primor pode ser um diferencial que seduza o leitor cansado de encontrar os mesmos produtos dispostos na estante.

As convenções que se formaram às margens do encontro dos dois discursos (jornalístico e literário) devem ser, obrigatoriamente, passíveis de discussão. As relações entre o enunciado, a recepção, os entremeios das formações discursivas, os mecanismos de formação de sentido e recepção: todos esses conceitos são essenciais para a compreensão desse “novo” discurso. O acionamento das duas formas discursivas evidencia que há um contrato de leitura e de relacionamento baseado no que se identifica e no que faz sentido para quem recebe o discurso.

As narrativas de *piauí* são construídas baseadas no que é familiar ao leitor, no que causa empatia junto ao público. Estética e beleza buscam estar sempre aliadas à preocupação com a ética e a veracidade dos fatos, que tem como resultado o prazer da leitura. Percebe-se, portanto, que o Jornalismo, mesmo com a sua necessidade da



objetividade, e a Literatura, com todo o seu respeito aos sentidos únicos e amplos de cada palavra, podem se misturar de forma produtiva.

O discurso jornalístico deve perceber e constatar que até mesmo seu construto baseado no fato (leia-se “verdade”) passa pelos mecanismos de seleção, acordos, adjunções e transformações. Negar esses aspectos é já reconhecer que existe um processo ficcional em seu funcionamento. Dessa forma, devemos atentar que para o fato de que o jornalismo se empenha – de acordo com seu *modus operandi* – não em alcançar a apreensão de uma realidade plena, mas sim de buscar ser o mais próximo da verdade que possa ser (a partir da produção e difusão de representações discursivas). De acordo com o que explica Sodré, “usar recursos consagrados na literatura para melhor realizar uma reportagem ou uma notícia não implica produzir ficção literária” (SODRÉ, 2009, p. 157).

A lógica (se é que existe uma) do Jornalismo Literário compreende as margens móveis entre os dois discursos que, por sua vez, compreendem as margens de criação e da realidade. Os discursos jornalísticos e literários (e também pode-se incluir o histórico) muito podem se beneficiar uns dos mecanismos dos outros. O Jornalismo Literário é considerado, na mesma medida, uma enunciação de potencial transgressor (e, por extensão, transformador) e diferenciado de produção jornalística, quem sabe até sucedendo as tradições as quais a prática jornalística está habituada. As discussões sobre o Jornalismo Literário devem avançar não apenas a partir do levantamento de questões que estejam ligadas apenas as formações de linguagem, mas também deve se encarar seu patrimônio simbólico, seu discurso dotado de autoridade, e seu lugar enquanto força motriz de uma estrutura que apreende história.

O que a revista *piauí* faz em seu tempo é, sem dúvidas, uma manifestação clara de que o Jornalismo Literário brasileiro se faz vivo.

Observa-se, portanto, que as práticas discursivas em *piauí* permeiam tanto a Literatura quanto o Jornalismo, de forma ampla e aberta ao diálogo. Dessa forma, não devem existir modelos ou métodos determinando as questões envolvidas em suas formações textuais. Toma-se essa determinante também para o discurso do Jornalismo Literário. Associá-lo a moldes, aplicar mecanismos ou impor técnicas de procedimentos seria como uma tortura dos sujeitos (autor e leitor) que operam o discurso, podendo-o



de sua mais ampla difusão. Percebe-se isso a partir do momento que é impossível identificar fronteiras entre os vastos domínios da Literatura e do Jornalismo.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. 4. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

REVISTA PIAUÍ. *Mídia kit*. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/wp-content/uploads/2017/01/apresenta%C3%A7%C3%A3o-revista-piau%C3%AD-19-de-janeiro-de-2017.pdf>>. Acesso em: 14 de abril de 2017.

SODRÉ, Muniz. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis: Vozes, 2009.

VALENTINI, Géssica. Gabrieli, IJUIM Jorge Kanehide. *A realidade “com um parafuso a mais”*: teoria construcionista x revista piauí. Rev. Estud. Comun., Curitiba, 2010. Vol. 11, n. 24.

HIPER E INTER: A TEXTUALIDADE DE V DE VINGANÇA

Lucas Fazola Miguel (UFJF)¹


Resumo: Esse trabalho objetiva-se a analisar a graphic novel *V de Vingança*, de Alan Moore e David Lloyd, sob o enfoque das teorias do hipertexto em sua modalidade não-eletrônica. Como referencial teórico, foram utilizadas as obras de Lévy (1993), Landow (2006), Groensteen (2015), Murray (2003), entre outros.

Palavras-chave: Hipertexto; Histórias em Quadrinhos; Intertextualidade.

Introdução

No início dos anos 80, o escritor britânico Alan Moore e o também britânico desenhista David Lloyd começaram a publicar *V de Vingança*, uma obra que expandiria os limites da narrativa sequencial de forma incomensurável. Uma visão distópica da Inglaterra do ano – até então futurista – de 1997, com influências de George Orwell e refletindo o clima de pessimismo da década em que fora concebida, a obra da dupla causou grande impacto, lançando mão de técnicas inovadoras na escrita verbal e visual, influenciando as gerações que se seguiram ao quebrarem paradigmas de representação e de concepção do que uma história em quadrinhos seria capaz de transmitir. Paralelamente, Theodor Holm Nelson publicou seu livro *Literary Machines* (1981), no qual verbalizou sua definição daquilo que seria o hipertexto como uma escrita de cunho não-sequencial, uma rede interligada de nós que os leitores podem escolher percorrer de forma não-linear. Desde então, pesquisadores dos mais diversos locais do mundo têm se debruçado em cima desse conceito, problematizando-o e expandindo-o consideravelmente, tais como Lévy (1993), Murray (2003) e Landow (2006). Seus esforços expandiram os horizontes do Hipertexto, irrompendo no século XXI ainda com muito a ser destrinchado e compreendido. Se a priori os dois parágrafos anteriores aparentam tratar de campos completamente distintos, as histórias em quadrinhos e os hipertextos possuem mais conexões do que se pode imaginar. No trabalho em questão, tendo como base conceitual as definições de Hipertexto de Pierre Lévy – pontuadas por reflexões de Janet Murray e George Landow acerca do tema –, objetivaremos a análise do capítulo Cinco do Tomo Um, intitulado “Versões”, e do Prelúdio do Tomo Dois,

¹ Graduado em Letras (UFJF), Mestrando em Estudos Literários (UFJF) Contato: lucas_fazola@hotmail.com.




denominado “Este Vil Cabaré”, da graphic novel V de Vingança, à luz das teorias do hipertexto, abordando a modalidade não-eletrônica do mesmo, de modo a evidenciar que a narrativa gráfica per se pode ser lida de maneira hipertextual.

Hipertexto – Empire State of Mind

Desde o início de sua conceituação, muito se tem discutido acerca do que é um hipertexto, quais seus limites e possibilidades e como sua existência pode impactar a leitura e a comunicação humana. No contexto mundial pós-guerra, a tecnologia avançou consideravelmente e nela surgiram os computadores e a internet, que se configuraram como espaços hipertextuais por excelência, com a possibilidade dos hiperlinks, das múltiplas abas e as conexões ad infinitum entre textos que se tocam e se expandem mutuamente. O ambiente eletrônico estabeleceu um novo paradigma para as práticas de leitura, através da descentralização do texto perante o leitor, conferindo a este liberdade na escolha de encadeamentos lógicos, se movimentando através do que George Landow (2006, p. 56) descreve como uma “malha de blocos de textos interconectados”. Ainda de acordo com o pesquisador norte-americano, a leitura hipertextual em meio eletrônico não se fixa em um centro único, mas trabalha sob um constante recentramento advindo das escolhas do leitor, potencializando tanto a intratextualidade quanto a intertextualidade (LANDOW, 2006, p. 56).

Janet Murray (2003, p. 65) já destacara que embora o hipertexto não seja novo enquanto formato de reflexão e organização de experiências, foi somente com o desenvolvimento dos computadores que a escrita hipertextual fora produzida em larga escala. Contudo, a autora destaca que as obras literárias convencionais já desenvolviam sua hipertextualidade através das referências entre si, muito antes do advento do computador e da internet. Tais proposições dialogam com o que afirma Landow (2006, p. 55), ao também destacar a ocorrência de hipertextualidade implícita no formato não-eletrônico.


Alan Moore e David Lloyd, em sua narrativa meta-referencial, empregam através da intertextualidade o aspecto hipertextual em sua obra, estabelecendo com seu leitor um jogo de encadeamento não-linear baseado no suporte impresso em detrimento do eletrônico. Landow destaca que o caráter intertextual, enquanto componente analítico



estrutural dos textos em relação ao sistema maior das práticas significantes, tira o foco da tríade constituída por autor/trabalho/tradição, para uma outra constituída por texto/discurso/cultura (2006, p. 55). No suporte limitado do papel, o autor transcende os limites da mídia e aborda diversas outras esferas culturais em sua narrativa gráfica sequencial. Pode-se observar que V de Vingança dialoga então com a afirmação de Murray (2003, p. 65) de que “a existência do hipertexto proporcionou aos escritores a oportunidade de experimentar outras formas de segmentação, justaposição e encadeamento lógico”. É de suma importância salientar que a definição de hipertexto aqui utilizada se fundamenta na conceituação do filósofo Pierre Lévy, que em sua obra *As tecnologias da inteligência* (1993) argumentou que:

Tecnicamente, um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, seqüências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira. (LÉVY, 1993, p. 33)

Para Lévy, o hipertexto se configura como a metáfora de um mundo sem barreiras, sem amarras nos processos de significação e compreensão, como um conceito que foge da exclusividade do informático, mas se liga através da experiência humana plena. Sua ideia de Virtual não se configura como oposição ao Real, mas sim como equivalente à atualidade e potencialidade. Segundo o filósofo francês, o Hipertexto tem como funções a hierarquização e seleção de áreas de sentido, a construção de ligação entre essas zonas, a conexão de textos a outros documentos e a aproximação do texto a toda uma memória que configura o fundo do qual ele se destaca e de quem se remete. Tais funcionalidades configuram, para Lévy (1996, p. 40), o Hipertexto como uma matriz de textos potenciais que se realizam através da interação com o leitor, ou seja, como um produto da leitura de todo e qualquer texto, atualizando as significações e não as realizando. Visto por Lévy como um modelo de funcionamento da mente em rede dentro ou fora das telas eletrônicas, o hipertexto possibilita um estreito diálogo com a narrativa das histórias em quadrinhos, uma vez que estas, de acordo com Thierry




Groensteen (2015, p. 14), estabelecem uma estrutura de leitura e sintaxe próprias, ao hibridizarem o discurso verbal e imagético em uma linguagem própria.

A narrativa gráfica

A história da narrativa em quadrinhos é recente, se comparada com outras manifestações artísticas como a literatura, a pintura e o teatro. A primeira tira intercambiando imagens e palavras em quadrinhos sequenciais de que se tem registro, *Les amours de Mr. Vieux*, é de autoria do suíço Rodolphe Töpffer, que a concebeu em 1827, mas só a publicou dez anos depois. Através da ferramenta eletrônica *StoryMap*, concebemos um breve panorama dos momentos-chave das histórias em quadrinhos ocidentais. Tal gráfico se encontra disponível através do link abaixo:

<https://uploads.knightlab.com/storymapjs/3e9114a7d0649d0b5f0117b2f1b7ec5f/historia-dos-quadrinhos/index.html>.

Em 1981, Alan Moore e David Lloyd iniciam *V de Vingança*, envoltos pelo sentimento em comum de pessimismo político, observando as tensões raciais e sociais pelas quais passava a Inglaterra no final dos anos 70 e início dos anos 80. Os autores trabalharam de maneira conjunta na concepção da trama política e filosófica da obra, e em 1982 foi publicada a primeira edição da história, na revista britânica *Warrior*. Situada em uma Inglaterra distópica – no então distante ano de 1997 –, a obra apresenta uma trama em que um partido de iniciativa totalitária chega ao poder após ocorrer a tão temida guerra nuclear – que povoava o imaginário coletivo nos anos da guerra fria –. De ordem fascista, o governo detinha o controle da mídia, da polícia, estabelecia campos de concentração para minorias raciais e sexuais e monitorava a população 24h por dia, através de câmeras, tal qual George Orwell romanceou em sua obra distópica, *1984* (2009). O protagonista, chamado simplesmente de V, se declara anarquista, e faz uso de métodos teatrais para realizar seus atos “terroristas”. O romance gráfico de Alan Moore faz uso da metalinguagem, em uma obra que mescla tradições como a dos romances policiais, da ficção pulp, das obras distópicas de George Orwell, Aldous Huxley e Ray Bradbury, bem como faz referência constante à obra de Thomas Pynchon, incorporando-as junto aos elementos tradicionais próprios das histórias em quadrinhos, criando novos níveis de sensibilidade e camadas na narrativa gráfica.




Observa-se que Alan Moore concebe V de Vingança dentro de um cenário de influências pós-modernas, elaborando-a através da intertextualidade, da conexão entre segmentos culturais variados, do uso de referências e citações tanto da alta cultura quanto de elementos da cultura de massa, hibridizando o discurso literário com o discurso imagético na construção de uma narrativa coesa e fora dos padrões dos produtos habitualmente propagados pela Indústria Cultural. Tal característica marca a carreira do escritor inglês, que popularizou – junto a autores como Neil Gaiman, Will Eisner, Art Spiegelman, Frank Miller entre muitos outros – o segmento dos quadrinhos conhecido como Graphic Novels ou Romances Gráficos, através desse jogo de influências criativas e de apropriações estéticas das mais variadas camadas de sensibilidade nas esferas de cultura, tanto como experimentação estética e narrativa quanto por aspirações literárias de legitimidade.

A estrutura da leitura enquanto conceito adquire um sentido mais amplo nas histórias em quadrinhos, de forma que a decodificação do texto se dê de maneira distinta da literatura convencional e das pinturas de outrora, o que configura os quadrinhos como uma forma singular de narrativa. Sobre as questões de leitura, do tempo e da relação quadro a quadro, o pesquisador Pablo de Santis destaca que:

Apenas os quadrinhos podem dar conta do avanço progressivo de uma história, ao mesmo tempo que a simultaneidade dos momentos que a compõem. Em uma página seguimos o relato, mas contemplamos a página como um todo harmônico: O quadrinho é a narração, mas também é o mapa da narração. Em um filme ou um romance, os feitos já vistos ou lidos não estão, são um passado apagado que não podemos recuperar com apenas um olhar; mas nos quadrinhos estão ali, flutuando, imediatos. E ainda dentro de um quadro há narração e simultaneidade, já que não se representa um instante, e sim uma duração: o punho do herói se choca contra o rosto do vilão, vemos a vibração do seu impacto, o homem que cai e a mulher que grita às suas costas. No mundo real são ações sucessivas, que os quadrinhos concentram em uma única cena: Um transcorrer disfarçado em instante. (DE SANTIS, 2004, p. 13-14, tradução minha.)

A narrativa convencionalizada na literatura entrega palavras sequenciadas, que devem ser convertidas em ilustrações no imaginário do leitor, enquanto nas histórias em quadrinhos tal processo é acelerado através do fornecimento das imagens interligadas ao texto. Desse modo, a partir da correta execução dessa composição se constrói o discurso narrativo, e uma nova ramificação de escrita se consolida. Murray (2003, p. 19) afirma que “a narrativa é um de nossos mecanismos cognitivos primários para a compreensão



do mundo”. O empreendimento do narrar através de “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada” (MCCLLOUD, 2005, p. 9) aliadas a um suporte verbal, como não poderia deixar de ser, é uma vertente dessa tentativa de entender o que está a nossa volta, de emular através da representação híbrida de palavras e imagens o hábito de contar histórias, que acompanha o homem desde os primórdios da humanidade.


A textualidade em V de Vingança

Para demonstrar a possibilidade de uma leitura hipertextual de V de Vingança, nos debruçaremos sobre fragmentos do quinto capítulo do Tomo Um do livro, intitulado “Versões”, e do prelúdio do Tomo Dois, denominado “Este vil Cabaré”. As imagens analisadas serão dispostas por meio da ferramenta StoryMap, através da utilização de hiperlinks, sendo cada imagem referenciada em ordem de aparição no corpo do texto. Para uma melhor visualização, recomendamos abrir as imagens inseridas na plataforma em uma nova aba no navegador.

Em “Versões”, o autor aborda os pontos de vista essencialmente contrários de Adam Susan – líder do partido que comanda a Inglaterra, o “Nórdica Chama” – e do anarquista que protagoniza a obra, conhecido apenas como Codinome V. Através da técnica do fluxo de pensamento, o autor constrói para seus personagens monólogos poderosos, humanizando cada um dos dois lados em uma narrativa de dupla perspectiva. Gary Spencer Millidge (2012, p. 87) destaca que os personagens de V de Vingança são distintos uns dos outros e emocionalmente críveis, cada um com sua própria pauta. Os fascistas ali não são caricaturas bidimensionais dos nazistas, eles demonstram personalidades reais, complexidades e idiossincrasias comuns aos demais. O capítulo inicia-se com uma visão de cima para baixo, tendo como foco a estátua que simboliza a Justiça. Será ela a plateia do monólogo do teatral e enigmático V.

Figura 1

No terceiro quadro da página, tem início o monólogo do comandante do partido fascista que governa a Inglaterra na trama: “*Meu nome é Adam Susan, eu sou o líder. Líder dos perdidos, governante das ruínas. Eu sou um homem como qualquer outro*”. O autor confere profundidade ao personagem, ao mesmo tempo em que lança uma das




ideias mais aterrorizantes da trama: o grande líder que oprime toda a população, não passa de um homem comum, ordinário. É aterradora a ideia de que um cidadão como os demais, ascende ao poder em um momento de crise e cerceia liberdades, corta direitos civis e permanece sem resistência, sem oposição. É tão terrível por ser realista e encontrar similaridades com diversos regimes totalitários ao longo da história da humanidade. Ao longo dos quadros, o líder fascista explica suas motivações e defende seu modus operandi, conforme se pode observar em sua fala no último quadro da página: *“Eu não ouvirei súplicas por liberdade. Sou surdo aos apelos por direitos civis. Eles são luxos. Eu não acredito em luxos. A guerra escorraçou com os luxos. A guerra escorraçou a liberdade”*.

Figura 2

É válido destacar que toda a progressão do monólogo de Susan, bem como a ação em que ele está envolvido ocorre, na leitura, através da sarjeta entre os quadros. Para Groensteen (2015, p. 31), “vincular os quadros dos quadrinhos consiste necessariamente em vincular os espaços, operar em um espaço compartilhado”. No início da página, Susan está virando a esquina de uma rua em seu veículo, e ao final da página ele já se encontra sendo saudado pelos soldados na sede de seu governo. O tempo envolvido nessa série de ações fica localizado, no processo de leitura da narrativa sequencial, na transição de um quadro até o outro, no passar pela sarjeta branca que divide cada um dos enquadres. Na sequência do capítulo, após o líder político – ainda no fluxo de pensamento – entregar a sua visão dos fatos, explicar o porquê de ser um fascista e defender esse regime, tem-se início a segunda versão da história, agora declamada por um teatral V, perante a estátua que simboliza a Justiça, situada em *Old Bailey*, na cidade de Londres. Sendo esta a mesma estátua que aparece na primeira página do capítulo – que, devido ao enquadramento escolhido pelo autor, aparentara estar observando o líder fascista passando nas ruas logo abaixo dela –, Moore estabelece uma conexão virtual entre as duas cenas, linkando os dois personagens e suas necessidades de justificativas, de tornar justos os seus atos.

Figura 3

Tal qual uma exibição de teatro, V irrompe no telhado onde se localiza o monumento e emula um diálogo romântico com a estátua inanimada, expressando como se deu sua desilusão amorosa para com a figura da Justiça. De maneira contundente, V




dá seguimento à sua performance teatral e acusa a Justiça de flertar com os “*homens de uniforme*”, o que o fez perceber que ela já não mais era a “*sua Justiça*”. Ele afirma ter descoberto na Anarquia uma nova amante, que o ensinou muito mais do que a figura da Justiça poderia imaginar. No terceiro quadro ele declama, sobre a anarquia: “*Com ela, aprendi que não há sentido na Justiça sem Liberdade. Ela não faz promessas nem deixa de cumpri-las como você*”. A contraposição das perspectivas de Susan e V sobre a Liberdade visam refletir os ideais que cada um defende, e o capítulo justifica seu título ao apresentar distintos pontos de vista, versões de uma mesma história vivenciada de forma diferente por cada um deles. A verdade ali é, para ambos, contextual e relativizável, tal como o é nas teorias pós-modernas. Ao final do capítulo, V explode a estátua da Justiça, e ao sair do local, declama: “*As chamas da Liberdade. Que adorável. Quanta justiça, minha preciosa anarquia...*”, para então arrebatá-la sua declaração de amor – e também postulação ideológica – com um verso da peça Henrique VIII, ato I, cena IV, de William Shakespeare: “*Ó beldade, até hoje eu te desconhecia*”.

Figura 4

Toda a concatenação de ideias presentes em “Versões”, bem como a transição entre cada quadro e a aplicação sensorial de sequencialidade a cada requadro se escora na particularidade das histórias em quadrinhos de fazer uso da colaboração de seus leitores no processo de leitura, uma vez que ao lerem uma história, estão contando-a para si, com ritmo e imaginários próprios, indo e voltando na narrativa. Uma história em quadrinhos, para obter êxito, necessita da cooperação ativa do leitor, de sua capacidade de imersão e projeção quadro a quadro. Sobre a unidade fundamental do contrato de leitura estabelecido entre leitor e narrador através do quadro, Groensteen destaca que:


Os quadros remetem apenas a fragmentos de um mundo suposto no qual a história se desenrola, mas, se esse mundo deveria ser supostamente contínuo e homogêneo, tudo acontece como se o leitor, uma vez dentro desse mundo, não saia nunca mais da imagem que lhe abriu o acesso. Atravessar quadros torna-se um processo mecânico e em grande parte inconsciente, mascarado pelo investimento (absorção) no mundo virtual postulado pela narrativa. A diegese, esta imagem virtual fantástica que inclui todos os quadros, transcende-os e este é o espaço que o leitor pode habitar. (GROENSTEEN, 2015. p. 19)

Landow (2006, p. 58) aponta que a tarefa implícita para um leitor hipertextual é a criação de uma rede de conexões virtuais entre os textos que lê, e essa característica é indispensável na leitura de uma obra em quadrinhos como V de Vingança. A obra de



Alan Moore destaca de forma contundente essa necessidade, uma vez que para uma experiência completa de leitura, deve-se observar o caráter intertextual e meta-referencial da obra. Comprova-se isso com o fato de que tanto as edições originais em inglês quanto as edições publicadas em outros países – como o Brasil – contém, ao final do livro, um apêndice listando algumas das referências faladas pelos personagens ao longo da obra. Caso fossem listadas as referências não-verbalizadas, tal seção certamente dobraria de tamanho. Alvim de Almeida e Sérgio Ferreira (2015, p. 273) afirmam que “a referência pode ser vista dentro das teorias do hipertexto como um link – uma ligação entre dois pontos de uma mesma narrativa ou de uma narrativa com outra”. Faz-se necessário recordar que todo texto se constrói a partir das mais diversas leituras e transformações, o que torna toda obra textual, na verdade, em um conteúdo fundamentalmente intertextual, em última instância. Ainda de acordo com Alvim de Almeida e Sérgio Ferreira (2015, p. 273), pode-se constatar que os links – ou as referências, no hipertexto em meio não-eletrônico – tomam a responsabilidade da construção do espaço intertextual, levando para a obra elementos associáveis a outras obras, proporcionando um cruzamento de códigos.

No prelúdio “Este Vil Cabaré”, temos um exemplo da narração hipertextual proporcionando um encontro de diferentes linguagens em uma estrutura coesa, cuja compreensão pode alcançar os mais diferentes níveis de sensibilidade, dependendo do grau de conhecimento prévio do leitor. Tal segmento da obra foi concebido para dar conta de um procedimento corriqueiro dentro das publicações seriadas em quadrinhos: segmentos de rememoração para que o leitor se situe acerca do que ocorreu previamente. Vale ressaltar que tal recurso se fez necessário pelo fato de que, antes da compilação pela editora norte-americana DC Comics em um volume único, V de Vingança era publicada mensalmente na revista inglesa Warrior, que faliu e só chegou a publicar o primeiro Tomo da história. Neste prelúdio, o autor muda a configuração que norteou toda a obra, e concebe suas páginas no sentido horizontal, para acompanhar o quadro inicial, em que V está tocando piano enquanto declama mais um de seus monólogos teatrais, ao passo que em cada quadro das páginas são retratados elementos a serem retomados na sequência da narrativa. Entre os espaços horizontais que separam os quadros, pode-se notar a presença de notas musicais compondo partituras com a melodia que o misterioso protagonista está tocando no momento em que a narrativa



ocorre. O elemento sonoro fica exposto de forma subjetiva, uma vez que as notas estão dispostas sob o suporte impresso.


Figura 5

A música continua em *off*, enquanto são apresentadas cenas desenvolvendo os demais personagens apresentados no Tomo Um, ao passo que caixas de texto são apresentadas nas páginas, demonstrando que a narrativa ocorre de maneira hipertextual em três diferentes níveis de linguagens, como a visual, a verbal e a sonora. Sobre essa aglutinação de códigos, Alvim de Almeida e Sérgio Ferreira (2015, p.274) ressaltam que tem sido cada vez mais comum que obras impressas façam uso tanto da apropriação das formas de narrar e dos recursos oriundos de outras mídias, como do uso de referências e quebras da linearidade entre as narrativas. Ao narrar um capítulo inteiro em um formato que mais se assemelha a uma produção cinematográfica ou a um videoclipe, associando à imagem e ao texto o aspecto sonoro, o autor demonstra um nível de experimentação estilística fora dos padrões do gênero até então, e estabelece conexões com o pensamento de Roger Chartier sobre as possibilidades da hiperleitura e do hipertexto:

O hipertexto e a hiperleitura que ele permite e produz transformam as relações possíveis entre as imagens, os sons e os textos associados de maneira não-linear, mediante conexões eletrônicas, assim como as ligações realizadas entre os textos fluidos em seus contornos e em número virtualmente ilimitado. Nesse mundo textual sem fronteiras, a noção essencial torna-se a do elo pensado como a operação que relaciona as unidades textuais recortadas para a leitura. (CHARTIER, 2002, p. 108-109)

Para ter-se uma ideia acerca das ramificações que V de Vingança possibilitou, é válido apontar que, no ano de 1984, um músico britânico chamado David J – amigo do autor Alan Moore – lançou um disco de vinil de 12 polegadas, tocando a melodia das partituras de “Este Vil Cabaré”, enquanto recita o texto que V declama nesse prelúdio. O vídeo contendo essa gravação, inclusive, pode ser encontrado no link: www.youtube.com/watch?v=w2nhTQ2ypVU.

A partir de uma configuração inovadora de páginas, as referências ali dispostas construíram uma vinculação hipertextual de leitura e fruição, trabalhando sob uma fluida linearidade, que ressignificou a obra para os mais variados tipos de expectadores e leitores, e transcendeu os limites da narrativa gráfica tal qual originalmente ela fora concebida, de forma que resultou em um produto final maior do que a simples soma das



partes que a compõem. Hipertextualmente, V de Vingança abrangeu linguagens das mais diversas, configurando uma estrutura de leitura plural e inédita para o gênero.

Considerações finais

Após essa análise, pode-se observar que as histórias em quadrinhos não ocupam apenas um espaço de arte fragmentária e dispersiva, mas também exercem o papel de arte conjuntiva e repetitiva, entrelaçando quadros infinitos por si só, em uma grande rede virtual de significações e elaborações. Uma página de história em quadrinhos interconecta os blocos de texto, verbal e imagético, e possibilita ao leitor o papel de condutor da narrativa quadro a quadro, criando virtualmente uma unidade para a imagem fragmentada que cada quadro apresenta de si no ato da leitura. Se um texto inserido em meio eletrônico possui o diferencial do hiperlink, a obra hipertextual de leitura não-eletrônica oferece sua rede de conexões virtuais a partir das referências que o leitor carrega em seu conhecimento prévio ou, como é o exemplo de V de Vingança, de um índice de referências realizadas pelo autor na concepção da obra.

Observa-se então que a participação do leitor de uma narrativa em quadrinhos se constrói em cima das restrições que o suporte impresso lhe oferece, diferenciando-se do hipertexto em ambiente eletrônico. O hipertexto não-eletrônico, por fim, possui muito mais pontos de convergência do que de divergência com a narrativa gráfica, e tais relações de interação entre os mais diferentes espaços são dialógicas, concatenando códigos e expandindo as possibilidades da arte e da linguagem, seja em meio digital ou analógico. Cabe o apontamento de que a natureza híbrida das histórias em quadrinhos, enquanto narrativa, possibilita ao leitor uma experiência diferente de leitura, que se distancia tanto do convencional texto literário presente nos livros, como dos hipertextos eletrônicos com os quais nos deparamos diariamente nas telas dos computadores, *tablets* e *smartphones*. Os quadrinhos podem ser, dessa forma, lidos como obras hipertextuais, ainda que em suporte impresso, fato este que proporciona ao gênero uma nova camada de complexidade e decodificação, tanto para o leitor habitual como para o leitor acadêmico.

Referências

- ALVIM DE ALMEIDA, M. ; FERREIRA, R. S. S. . *Histórias em quadrinhos como narrativas hipertextuais: duas propostas de leitura*. Ipotesi (UFJF. Impresso) , v. 19, p. 1, 2016.
- CHARTIER, Roger. *Os Desafios da Escrita*. Trad. Fulvia M.L. Moretto. São Paulo: UNESP, 2002.
- DE SANTIS, Pablo. *La historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires: Paidós, 2004
- GROENSTEEN, Thierry. *O sistema dos quadrinhos*. Trad. Érico Assis. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.
- J, David. *V for Vendeta: This Vicious Cabaret*. London: Glass Records, 1984.
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=w2nhTQ2ypVU>> . Acesso em: 15 fev. 2017.
- LANDOW, George P. *Hypertext 3.0: Critical theory and new media in na era of globalization*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2006.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência. O futuro do pensamento na era da informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: 34, 1993.
- _____. *O que é o virtual?* Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 1996.
- MCCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. Trad. Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M.Books do Brasil, 2005.
- MILLIDGE, Gary Spencer. *Alan Moore: O mago das histórias*. Trad. Alexandre Callari. São Paulo: Mythos, 2012.
- MOORE, Alan. LLOYD, David. *V de Vingança*. Trad. Helcio de Carvalho e Levi Trindade. Barueri/São Paulo: Panini Books, 2012.
- MURRAY, Janet H. *Hamlet no Holodec: o futuro da narrativa no ciberespaço*. Trad. de Elissa K. Danzi e Marcelo F. Cozziel. São Paulo: Unesp, 2003.
- NELSON, Theodor Holm. *Literary machines*. 93.1 Sausalito CA: Mindful Press, 1981.
- STORYMAP. Um breve panorama dos quadrinhos ocidentais. Disponível em: <<https://uploads.knightlab.com/storymapjs/3e9114a7d0649d0b5f0117b2f1b7ec5f/historia-dos-quadrinhos/index.html>>. Acesso em: 15 out. 2017.
- STORYMAP. V de Vingança. Disponível em: <<https://uploads.knightlab.com/storymapjs/3e9114a7d0649d0b5f0117b2f1b7ec5f/images-artigo-abralic/index.html>> . Acesso em: 16 out. 2017

NARRATIVA ELETRÔNICA, QUADRINHOS OU JOGO? NOVOS CAMINHOS EM OBRAS A WEB 2.0

Maiara Alvim de Almeida (UFJF / IFRJ)¹

Resumo: Este artigo analisará o diálogo entre diferentes linguagens e artes presentes na composição da narrativa híbrida eletrônica Homestuck (2009 – 2016). Normalmente chamada de *webcomic* pelos leitores, a obra afasta-se de convenções narrativas normalmente encontradas nos quadrinhos, apropriando-se de elementos oriundos da literatura e dos vídeo jogos. Neste processo, constrói-se uma obra híbrida, interativa e participativa, característica dos novos meios digitais em que se insere.

Palavras-chave: Homestuck; Narrativas Híbridas; Convergência de Mídias.


As narrativas sempre representaram um pilar importante para a humanidade desde os primórdios. Como pontua a pesquisadora estadunidense Janet Murray,

A narrativa é um dos nossos mecanismos cognitivos primários para a compreensão do mundo. É também um dos modos pelos quais construímos comunidades, desde a tribo agrupada em volta da fogueira, até a comunidade global reunida diante do aparelho televisivo. (MURRAY, 2003, p 19)

Com o passar dos tempos, diferentes suportes estiveram disponíveis para aqueles que desejassem contar histórias. Cada novo suporte que surge está ligado a uma nova tecnologia da escrita, o que também leva ao surgimento de novas experiências e modos de se lidar com obras tanto para as audiências quanto para os autores. Foi um longo caminho traçado pelos séculos, indo da oralidade até os primeiros registros em papel, passando-se pela invenção da prensa de Gutemberg e a possibilidade da produção em massa de livros, até se chegar, nas últimas décadas, ao advento das tecnologias digitais. Entram em cena o computador pessoal, a *internet* e, mais recentemente, aparelhos móveis como *tablets* e *smartphones*.

Entretanto, é muito comum que se acuse novas tecnologias de causarem a morte das antigas. Como lemba Aarseth (1997), é errôneo pensar que novas mídias são diferentes das antigas radicalmente e que, sozinhas, causariam profundas alterações da ordem social. Logo, as novas mídias estariam, na verdade, dando continuidade às antigas, potencializando-as. Walter Ong (1998) também lembra que os dispositivos

¹ Graduada em Letras (UFJF), Mestre em Letras (UFJF). Doutoranda em Letras (UFJF). Professora do ensino básico, técnico e tecnológico (IFRJ). Contatomaialvim@gmail.com.




eletrônicos dos quais agora dispomos não estão eliminando os livros, mas sim contribuindo para um aumento de sua produção. Por fim, Murray (2003) também nos lembra de que “o computador não é inimigo do livro. Ele é o filho da cultura impressa, o resultado de cinco séculos de investigações e invenções organizadas e coletivas que o texto impresso tornou possíveis” (MURRAY, 2003, p. 23).

Tais mudanças não atingem somente a literatura, mas outras artes também. Os quadrinhos, uma das formas de arte mais recentes historicamente (os estudiosos do gênero costumam afirmar que nasceram em meados do século XIX), que esteve desde sua gênese associado ao suporte impresso – seja nos jornais dominicais, onde surgem as primeiras tirinhas, seja em forma de álbuns e almanaques – também encontram nas tecnologias digitais novas possibilidades para sua fruição e criação.

No caso dos autores, o meio digital apresenta diversas ferramentas que permitem a exploração de novas possibilidades criativas, podendo romper com convenções estabelecidas, em parte, por conta das limitações do suporte impresso. Há a possibilidade de se ir além do requadro, explorando toda página e, talvez, indo-se além da mesma. A incorporação de outras mídias, como sons e imagens em movimento, também representam um interessante recurso a ser usado em narrativas em meios digitais. Há pesquisadores, como Edgar Franco (2013), que chegam a propor uma nomenclatura a parte para obras em quadrinhos que apresentem tais características, chamando-as de HQtrônicas, que seriam

que unem um (ou mais) dos códigos de linguagens tradicional das HQs no suporte papel, com um a (ou mais) das novas possibilidades abertas pela hipermídia. A definição exclui, portanto, HQs que são simplesmente digitalizadas e transportadas para a tela do computador, sem usar nenhum dos recursos hipermídia destacados (FRANCO, 2013, p. 16)

Um ponto interessante levantado pelo pesquisador brasileiro refere-se justamente à incorporação de recursos hipertextuais à narrativa. Podemos entender hipertexto a partir a partir da definição de Murray (2003), que afirma que seriam hipertextos um conjunto de documentos de qualquer tipo conectados uns aos outros por *links*. O pesquisador George P. Landow (1997), um dos pioneiros no estudo do hipertexto, afirma que o termo foi designado nos anos 1960 para referir-se a formas de texto eletrônico por Theodor H. Nelson, referindo-se a algo que era uma nova tecnologia da




informação e um novo modo de publicação, sendo um texto que se ramifica e permite escolhas ao leitor, podendo ser lido de maneira não sequencial e composto por blocos de texto chamados de *lexia*. Esse termo, devemos lembrar, fora cunhado por Roland Barthes em *S/Z*, definidos como fragmentos breves e contínuos, unidades de leitura.

De qualquer forma, se em um ambiente hipertextual surgem possibilidades diversas de criação par o autor, não devemos perder de vista o outro agente envolvido neste processo: o leitor. Se há possibilidades de escolha, quem as fará serão as audiências, que navegam por essas narrativas escolhendo a ordem que lhe for mais conveniente, constituindo assim experiências únicas de leitura. Enretanto, o papel do leitor não se restringe a seguir *links* por blocos de texto: eles também buscam contribuir para a construção do enredo que acompanham. No caso dos quadrinhos (e, de certo modo, de diversas outras obras ficcionais advindas de mídias de massa, como programas televisivos ou romances de folhetim), até certo ponto a interferência do leitor na trama encontrava-se restrita às cartas do leitor, algumas das quais eram publicadas nas revistas em quadrinhos, com sugestões de histórias, elogios ou raivosas críticas. Tais sugestões poderiam ou não ser acatadas.

Com a possibilidade de se acompanhar suas historias preferidas em tempo real, podendo interagir com os autores diretamente através de correspondência eletrônica ou de mídia sociais, os fãs buscam um papel mais incisivo no processo criativo – seja através da produção de conteúdos próprios em obras baseadas no universo da obra ficcionl em questão, as famosas *fanfics*, seja através de sugestões e contribuições para a narrativa canônica em si. Como afirma Henry Jenkins em *Convergence Culture* (2012), essas novas audiências, empoderadas pelas novas tecnologias e ocupantes de um espaço de intersecção entre novas e velhas mídias, demandam o direito de participar cada vez mais da cultura em que se inserem.

Tendo essas considerações em mente, iremos, no escopo deste artigo, analisar um caso de obra que explora as possibilidades do suporte digital tanto no que se refere à convergência de mídias em sua composição quanto à interatividade e participação advinda de tal convergência. A obra em questão é a *webcomic* interativa *Homestuck*, criada, desenhada e roteirizada por Andrew Hussie entre os anos de 2009 e 2016. Embora seja Hussie seu autor por excelência, a obra, publicada sem periodicidade definida no *site* www.mspaintadventures.com , contou com grande e importante



participação do público em sua composição. Ao longo de nosso texto, falaremos brevemente sobre o diálogo estabelecido pela obra com linguagens outras que não a dos quadrinhos, com destaque à literatura e aos jogos eletrônicos, e ao papel dos leitores no processo de criação da trama. Pretendemos mostrar como essa publicação pode ser vista como uma obra que estaria contribuindo para a inauguração de uma nova tradição narrativa, com características híbridas, transitando nas fronteiras entre diferentes artes – fronteiras essas cada vez mais fluidas – concretizando o que alguns teóricos (como Murray (2003)) apontavam no início do século XXI como um enfraquecimento nos limites entre jogos e narrativas e leitores e autores.

A obra em questão foi publicada ao longo de sete anos. O *site MS Paint Adventures* já contava com três outras narrativas publicadas – sendo que apenas uma estava finalizada – com a premissa de serem histórias simples, com desenhos bastante básicos – de onde veio o título do site, referência ao já finado *software* de edição de imagens *Paint Brush* – que se construiriam através de sugestões enviadas pelos leitores, que Hussie desenharia.

Homestuck iniciou-se da mesma forma, narrando as desventuras de um grupo de adolescentes que decidem jogar um jogo misterioso que acaba desencadeando consequências no mundo real. Em certo momento da trama, o grupo se vê preso no universo digital do jogo, só podendo dali sair após cumprir uma série de tarefas que resultariam em sua vitória. Obviamente, o grupo encontra obstáculos no caminho, tais como personagens que conspiram para matá-los e outros grupos de jogadores que tentam atrapalhá-los. A narrativa entende-se por mais de onze mil *lexias*, combinando textos, imagens – estáticas ou em movimento – vídeos, e pequenos jogos. O leitor é convidado a explorar a narrativa executando comandos simples, como simplesmente clicar nos *links* que levam para as páginas seguintes, ou complexos, como explorando mapas para desvendar detalhes da trama ou decifrando códigos para ter acesso a certas partes da história.

De qualquer forma, *Homestuck* tornou-se rapidamente a obra mais popular do *site*, o que acabou levando seu *webmaster* a desabilitar a possibilidade do envio de comandos para os personagens devido a seu grande volume. Entretanto, a participação do público com sugestões não se encerrou, uma vez que continuava contribuindo, mesmo que indiretamente, através de postagens no fórum do *site* ou em mídias sociais.

A questão do jogo aparece de forma bastante marcante ao longo de *Homestuck*, seja na forma de um dos temas explorados na narrativa, tanto quanto na estrutura da mesma. É possível afirmar que a obra de Hussie contrói uma grande paródia da cultura dos *videogames* e da internet, brincando com suas convenções ao mesmo tempo que se apropria das mesmas e as homenageia, nos termos do que a teórica canadense Linda Hutcheon define como paródia - “a paródia é, pois, na sua irônica, transcontextualização e inversão, repetição com diferença.” (HUTCHEON, 1991,p. 48).

O diálogo com os jogos fica claro logo na *lexia* de abertura da história, em que o personagem principal aparece de pé em seu quarto, no dia de seu aniversário, como em tantos jogos do gênero RPG iniciam-se. A exemplo de como ocorre em tais jogos, o personagem aparece sem nome, convidando que o leitor o nomeie e ironizando o fato de que, apesar de estar completando treze anos, somente naquela data o jovem protagonista receberia um nome.

Imagem 1 – tela inicial de *Homestuck*



Fonte: www.mspaintadventures.com

Além da presença de elementos que fazem referências a convenções dos *video games*, muitos recursos utilizados na construção dos mesmos são reaproveitados na obra de Hussie, tais como a incorporação de jogos em algumas *lexias* do texto, que podem ser jogados pelos leitores, que devem explorar mapas e conversar com outros


personagens a fim de dar seguimento a leitura da história. Outro exemplo notável são os já citados códigos, necessários para que o leitor acesse partes da narrativa fechadas. Para decifrá-los, o leitor deve seguir pistas dadas pelos personagens, referentes a pontos da própria trama – logo, que seriam obscuros a leitores menos atentos ou de primeira viagem.

Figura 2 – uma das telas que requerem um código de acesso para ser lida



Fonte: www.mspaintadventures.com

Através de tais mecanismos, Hussie tornando a experiência de leitura de *Homestuck*, também, um jogo. Neste ponto, é válido nos voltarmos para o que o teórico da estética da recepção Wolfgang Iser (2002) diz a respeito do jogo do texto. Para ele, o texto pode ser visto como o campo de jogo entre leitor e autor. Como ele pontua, “assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo” (ISER, 2002, p. 107). Logo, o que ocorre em *Homestuck* pode ser visto como uma negociação de significados



entre Hussie e seu público, no qual esse último deve, através de pistas deixadas ao longo da narrativa, decifrar não somente significados a fim de construir sua leitura da história, mas também avançar verdadeiramente na trama. O leitor é convidado a explorar a narrativa, encontrar seus elementos-chave e, a partir desses, prosseguir em sua leitura.

Homestuck já se diferencia e afasta-se das convenções dos quadrinhos ao optar pela inserção de outras mídias e pelos diálogos que estabelece com os jogos ao longo de sua trama. Entretanto, há ainda mais um diálogo que chama atenção na composição da obra: o estabelecido com as convenções e cânones da literatura. Muito pode ser dito sobre os diálogos entre quadrinhos e literatura, afinal, como afirma Will Eisner (2015), os quadrinhos constroem-se da junção das regências das artes visuais e da literatura, estando os dois elementos interseccionados e, em muitas obras, idissociáveis.

Entretanto, o diálogo em *Homestuck* vai um passo além, principalmente ao se considerar que maior parte da trama aparece em forma de texto, estando muitas *lexias* da mesma mais próximas de livros ilustrados do que quadrinhos em si. A obra de Hussie não apresenta por exemplo, balões de fala, estando todos os diálogos escritos na forma de *chatlogs*.

Além da importância do texto escrito – a regência da literatura – na obra, a mesma constrói diálogos com obras pertencentes ao cânone literário ocidental dos últimos cem anos. Neste quesito, vale a pena concentrar nossa atenção na relação intertextual estabelecida com o romance *O Mágico de Oz*. A história, da autoria de L. Frank Baum, segue as aventuras da jovem Dorothy, a qual deve encontrar seu caminho para casa após ser abruptamente transportada para outro mundo por um tornado. A trama básica do romance ecoa na premissa de *Homestuck*: um jovem que, por conta de eventos externos a si e mais fortes do que ele, vê-se arrastado para um outro mundo, no qual deve unir forças a aliados a fim de retornar para casa. Até mesmo a presença de um ser (aparentemente) todo poderoso da cor verde que pode ser a chave para seu retorno ao lar é encontrado em ambas narrativas: se Dorothy deve encontrar o mágico do título, o protagonista e *Homestuck*, John Egbert, e seus amigos, que, tal qual os companheiros de Dorothy, possuem aspectos de suas personalidades que precisam evoluir, se vem nas mãos de um ser que é, ao mesmo tempo, aliado e inimigo: uma criatura alieígena da cor verde que atende tanto por seu bondoso lado feminino, Caliope, quanto por seu masculino, o cruel Caliborn – lados antagonistas e em conflito entre si, que guardam

tanto o poder de auxiliar os protagonistas em sua volta para casa quanto o de destruí-los e condená-los a uma eternidade no mundo virtual do jogo.


A figura da bruxa má também é explorada por Hussie, através da personagem Jade – nome que remete a uma pedra de cor verde, cor que a cultura populr e o cinema contribuíram para se associar a Bruxa Má do Oeste, uma das antagonistas de *O Mágico de O*, e cor utilizada pela personagem em seus textos – uma das amigas de John e uma das protagonistas da história Inicialmente uma menina boa que, dentro da mecânica do jogo, recebe o papel de bruxa. A menina acaba tornando-se má por um período de tempo, por influência de forças ligadas aos vilões da história. Assim como a Bruxa Má do Leste –confluindo em uma personagem só aspectos de duas - Jade, que traja sapatos vermelhos, é esmagada por uma casa.

Figura 3 – Jade esmagada em referência cena da adaptação cinematográfica de *O Mágico de Oz*.



Fonte: www.mspaintadventures.com

Os sapatos de Jade são roubados por outra personagem, Terezi Pyrope, que é a responsável, na trama, pelos códigos de acesso que aparecem para se acessar certas



partes da obra. O último código que Terezi pede ao leitor (em consequentemente, a John) é justamente a palavra inglesa para lar, “home” – ou seja, o objetivo final do jogo, de seus personagens e do leitor/jogador, assim o de Dorothy, é o retorno ao lar.


Ao longo desta breve exposição a respeito dos diálogos existentes na obra *Homestuck* entre literatura, jogo e quadrinhos, pudemos ver como a construção da narrativa enriqueceu-se pelas possibilidades do meio, uma vez que é possível recorrer-se a texto, imagem e vídeos para a construção da obra. As diferentes linguagens e convenções das diferentes artes que convergem na publicação de Hussie contribuem para a construção de algo novo, valendo-se de possibilidades antes não exploradas em uma época pré-tecnologias digitais. Ao incorporar linguagens diferentes, o autor caminharia na direção do que previra Murray (2003) há quase duas décadas: o desaparecimento das fronteiras entre o que é jogo e o que é narrativa, assim como também das divisões entre os papéis de leitor e autor.

Também podemos ter uma noção de qual seria esse novo papel do leitor: se antes sua intervenção ficaria a critério dos editores, suas contribuições chegam agora em tempo real ao autor, sem a necessidade de intermediários que não sejam os dispositivos que os conectam a rede mundial de computadores. Além de poder participar da determinação dos rumos da narrativa de que é fã, o leitor é também convidado a negociar significados, construir leituras únicas através da navegação em uma obra hipertextual e, até o ponto em que encerrou, aberta. Logo, pode-se argumentar que podemos estar diante do surgimento de uma nova tradição narrativa, com obras que irão explorar cada vez mais as possibilidades do meio digital. Seriam obras que não se conformam com o limites de um único gênero narrativo ou uma única arte, que apropriam-se e parodiam as tradições a que se inserem, apresentando-se como narrativas híbridas, próprias dos meios e audiências plurais do século XXI.

Referências bibliográficas

AARSETH, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1997.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.



FRANCO, Edgar. Histórias em quadrinhos e hipermídia: As HQtrônicas chegam à sua terceira geração. In: LUIZ, Lúcio (org.). *Os quadrinhos na Era Digital*. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2013. 158 p.

HUSSIE, Andrew. *Homestuck*. Disponível online em <www.mspaintadventures.com>. Acesso em 30 de setembro de 2017.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: COSTA LIMA, Luis. (org.) *A literatura e o leitor: texto de estética da recepção*. 2ª ed. Tradução Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Kindle Edition. New York: New York University Press, 2012

MURRAY Janet. *Hamlet no Holodeck: O futuro da narrativa no ciberespaço*. Tradução de Elissa K. Danzi e Marcelo F. Cozziel. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização das palavras*. Trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papyrus, 1998.

**MODOS DE VER, MODOS DE LER, MODOS DE SER:
TÓPICOS DE TRANSPOSIÇÃO MIDIAL**

Maria Cristina Cardoso Ribas (UERJ)

RESUMO: Ao tratar das releituras de literatura na contemporaneidade, este trabalho volta-se para as adaptações de textos literários para o cinema sob o crivo das Intermedialidades (CLÜVER, 2005), tendo por base a transposição midial (RAJEWSKY, 2012). Pretende-se investigar, nas adaptações cinematográficas examinadas, o que aciona a migração e a transformação de um determinado produto de mídia ou de seu substrato em outra mídia. Este processo sinaliza um processo de iluminação mútua com novos efeitos de sentido, ao mesmo tempo em que promove uma transformação radical no modo de (re)ver a adaptação fílmica de textos literários.

Palavras-chave: Literatura e cinema, Intermedialidades, Transposição midial, Adaptação.

**MODOS DE VER, MODOS DE LER, MODOS DE SER: TÓPICOS DE
TRANSPOSIÇÃO MIDIAL**

Maria Cristina Cardoso Ribas¹

Eis uma fórmula extrema, quando não exasperada [...] *saber sem ver ou ver sem saber*. [...] Quem escolhe *saber* somente terá ganho, é claro, a unidade da síntese e a evidência da simples razão; mas perderá o real do objeto, no fechamento simbólico do discurso que reinventa o objeto à sua própria imagem, ou melhor, à sua própria representação. Ao contrário, quem deseja *ver*, ou melhor, olhar, perderá a unidade de um mundo fechado para se reencontrar na abertura desconfortável de um universo agora flutuante, entregue a todos os ventos do sentido.

DIDI-HUBERMAN (2013, p.186)

Um procedimento cada vez mais procurado, hoje, é o diálogo entre Literatura e cinema. Ocorre que aproximações incluem também afastamentos e uma gama vasta de paradoxalidade; especialmente os múltiplos modos de relacionar as partes envolvidas no processo comparativo. Como venho enfatizando em trabalhos anteriores, nós, de Letras, não temos como negar o transitar mais confortável no campo literário. Essa questão do lugar de onde se fala, e que não conseguimos elidir em nome de uma pretensa imparcialidade, não deve impedir uma imersão no campo - do outro - com que(m) se dialoga. Penso que é preciso redobrar o estudo para trazer à cena da discussão as áreas em que nos postamos sem ser especialistas. Isso para evitar que nossa

¹ Professor Associado - Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Procientista UERJ/Faperj.

reflexão seja mais uma repetição previsível do velho e conhecido levantamento de semelhanças e diferenças entre as mídias confrontadas. Lembremos que esta é uma das etapas a trilhar em função da demanda do pesquisador e faz parte do percurso – não do fim. É preciso desenvolver a reflexão para além da mera listagem de pontos comuns e discordantes entre as mídias em diálogo. Nesta orientação não é possível abordar “todos” os aspectos; é preciso escolher para analisar. Trata-se do famoso “recorte”.

Nesta demanda de analisar a migração entre mídias, com ênfase na adaptação, instala-se, então, o estudo das Intermidialidades.. Entendendo a Intermidialidade como área de convergência de discursos da qual a literatura participa efetiva e assiduamente, nossa perspectiva lida com a relação intermidial texto literário / livro de literatura e adaptação fílmica / cinema. Esta é a razão pela qual nos detemos na transposição midial ou midiática.

Sobre a transposição midial em seu sentido estrito - *media transposition* – (RAJEWSKY, 2012), trata-se de uma das três subcategorias do Estudo das Intermidialidades sob uma perspectiva literária. De acordo com RAJEWSKY (p.24), “a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc) ou de seu substrato em outra mídia”. Ainda com Rajewski e a título de esclarecimento, as demais subcategorias, sempre no sentido restrito de Intermidialidades, são: combinação de mídias (abrange uma constelação multimidiática: manifestações como óperas, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações como computador ou de arte sonora, histórias em quadrinhos etc); e a terceira, referências intermidiáticas (referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em zoom, dissolvências, fades e edição de montagem; também a musicalização da literatura, a *transposition d’art*, a *écfrase*, referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante). Observa-se que, em relação a essa divisão tripartida, uma única configuração midiática pode corresponder a uma ou mais destas categorias.

Contígua, portanto, à combinação entre mídias e às referências intermidiáticas, a transposição midial volta-se mais especificamente para a adaptação de textos literários pelo cinema. A nossa ênfase, portanto, é no tratamento construído na passagem de uma mídia a outra e os efeitos de sentido constituídos neste processo migratório. Tal perspectiva nos pede um entendimento e demanda algumas considerações em torno do uso corrente do termo mídia. Recorremos a Adalberto Müller (2009), que explica: quando o termo “mídia” é empregado no singular *stricto sensu* remonta aos meios de comunicação de massa (televisão, rádio, fotografia, jornais); e, no singular e/ou plural, *lato sensu*, é utilizado como suporte físico para gravação e transmissão (no caso de som, imagem e mais recentemente, de arquivos digitais). A citada distinção entre meio e suporte já vem de longa data, é um tema recorrente em teorias da mídia e relevante para os estudos literários que transitam neste campo. Em tal perspectiva, literatura e

cinema são consideradas mídias (no sentido de meios de comunicação) que contêm outras mídias (meios) e são veiculadas em mídias (no sentido de suportes, tais como imagem, som, palavras escritas e faladas, arquivos digitais) .

A transposição trata-se, portanto, de um processo em cadeia mediante articulações, combinações, traduções, rasuras, apagamentos, distorções, apropriações entre mídias (meios e suportes), de modo a resultar em novas textualidades que diferem, às vezes de maneira radical, das obras isoladamente consideradas.

Nesta combinação plural de mídias, procuramos ler o discurso literário e o cinematográfico como forma – às vezes inconsciente – de intervenção e/ou dramatização de uma cena política local e histórica, confusa e em transformação permanente. A instabilidade do quadro pede, no entanto, moldura flexível; e é justamente esta elasticidade que favorece uma abordagem teórico-crítica capaz de acompanhar a expansão da narratividade para as mídias contemporâneas – no caso, literatura e(m) cinema. O procedimento mais rentável, então, não seria analisar o resultado da transposição em si, mas sim o processo de transposição midiática: ou seja, empreender o esforço constante de sintonizar o nosso modo de ver, rever os pontos de vista que temos *a priori* e transformar o olhar para o texto de chegada, mantendo o juízo de valores – leiam-se estigmas preconcebidos – em suspensão.

Lembremos Roland Barthes (1988, p.19) , quando conjuga crítica literária e análise da cultura como escrita de si: “É a arte que me conduz para dentro de mim e para o mundo, para a ciência e para a religião, meu pensar e meu sentir, minha teoria e minha prática, possibilidade frágil, desesperada de alguma beleza. É por esse pouco de beleza que vivo.” A mobilidade do olho, o esforço para ‘desantolhar-se’, pondo em xeque os próprios estigmas (não só alheios ou “os da sociedade”) pautados em juízos de valor. Eis o modo de ver que acolhe e problematiza a produção artística contemporânea.

Pela via barthesiana, portanto, acredito em um desenho da pesquisa que se propõe a reorganizar o olhar e a escuta (isto é, leitura enquanto produção de sentidos), mas com a ressalva de que a investigação, via de mão dupla, também se volta para si mesma (e para o investigador) num procedimento que inclui o autoexame. O procedimento, que corresponde a um amálgama do sujeito com seu objeto e com o entorno, (por vezes fundindo as instâncias da enunciação sob o crivo do próprio olhar), submete este (nosso) OLHAR também como objeto de análise. Quero dizer: ao “lermos” um texto de chegada (releitura, reescritura, adaptação), vamos nos defrontar com os próprios clichês de pensamento e essa percepção não deve ser descartada. Penso que, ao contrário, deve ser enfrentada. Ela é vigorosa e muito útil para percebermos em que ponto de leitura crítica estamos.

Quais pensamentos nos vêm à mente quando assistimos a um filme ‘adaptado’ de um texto literário conhecido? Se for um texto clássico, então, a reação é mais forte ainda. Já pensaram nisso? Fiquem atentos e se observem. Será que tais condicionamentos prévios não

resultam num bloqueio discursivo que nos impede a fruir a arte que se nos apresenta de forma diferente do previsto? Afirmo que perceber os próprios preconceitos de leitura evita fazê-los funcionar como antolhos para as manifestações lítero-culturais que irrompem na contemporaneidade. Podemos chamá-la de palimpsestos, intertexto, convergência, combinação, mas sempre entendendo que não estamos falando de um processo absolutamente homogêneo, afinado, regular e estável. Trata-se de uma composição heteróclita, que se constitui no trânsito entre múltiplos sistemas, incluindo os sujeitos que assinam a produção. Estamos falando da arte. E quando arte não foi combinação?

A flexibilização do olhar é, pois, fundamental para o trabalho do pesquisador e crítico, nessa área de interrelações sistêmicas. Para um estudioso das intermedialidades, não há como pensar a obra de arte de maneira isolada, absoluta e modelar, fora das relações de combinação, justaposição, referências. Os objetos em consórcio presidem relações que só podem se materializar pela eficácia das transposições.

Por este viés multifacetado, examinar as releituras de literatura para o cinema significa não julgar ou hierarquizar as obras em jogo, procedimento que reduziria drasticamente a sua potência significativa. Interessa-nos, portanto, não enquadrar as obras analisadas e em escalas de valores, mas sim compreender a gênese do conjunto de procedimentos desenvolvidos para a transposição de uma mídia a outra e os seus efeitos de sentido. Obviamente, dentre os estigmas – ou antolhos – que reduzem drasticamente nossa visão, está a questão dos produtos da cultura de massa, os quais aprendemos a reconhecer e rapidamente depreciar.

Na migração da literatura para o cinema – transposição midial - é fundamental compreender de que maneira ambas as mídias (se) recriam, (auto) representam ou deslizam da realidade tradicionalmente tomada como referente, num processo não de apagamento ou exclusão, mas de iluminação mútua. Como tal, a abordagem produtiva de adaptações demanda modelo de comparação entre obra de partida e de chegada sem reforçar o estatuto de superioridade de uma sobre outra, nem alimentar a relação de subserviência entre elas, através da qual o ‘subproduto’ (a adaptação) estaria sempre em débito com o ‘original’ (o texto literário).

Tais problematizações há muito entram no debate do método comparativista (CARVALHAL, 2006; NITRINI, 2000; COUTINHO, 2011). Não são novas, portanto, mas, em função de seus múltiplos desdobramentos, merecem marcar presença na cena crítica. Acrescento, ainda, que o método comparativista em circulação nas últimas décadas promove a autonomização das artes em jogo. Na contiguidade entre tecidos que se reescrevem – as narrativas literária e fílmica (AZEREDO, 2012) –, há que se priorizar o diálogo interartístico, a articulação entre mídias, a relação entre os sujeitos ali inscritos e que (se) constituem (em) tais textos.

Na perspectiva da transposição midiática, a adaptação pode ser entendida como prática discursiva em que os laços com a suposta matriz podem ser refeitos, num processo constante de transformação e reciclagem. Ao estabelecermos, então, uma relação não complementar entre as mídias em exame, dizemos que uma não será irmã siamesa da outra, não dará o que supostamente lhe falta de forma indissociável, nem tampouco se prestará a legendar o que parecer *out of order* nesta interrelação. Propõe-se, no jogo comparativo, portanto, a noção de complementaridade (DERRIDA, 1995) para articular, em diferença, os textos em exame. A estranha lógica da noção de suplemento de Jacques Derrida (1995) aplica-se à impossibilidade de totalização e, portanto, de completude perfeita. Vale lembrar que, tanto em francês quanto em português, o verbo e o adjetivo suprir/suplemento significam simultaneamente um acréscimo dado a uma falta e um excedente supérfluo. Conforme explica Evando Nascimento (1999, p.178): “Se suprir diz do excesso que recobre a falta, o que falta desde o início é a completude do todo, organizada a partir de um único centro”. O suplemento, portanto, não está precisamente nem dentro nem fora, não se configura como ausência ou presença; torna-se fundamental àquilo que suplementa, mas ao mesmo tempo aponta para um acréscimo que pode ser retirado. A noção desfaz o nexos solidário e hierarquizante entre texto literário e adaptação fílmica e, em decorrência, desconstrói a ideia de necessária complementaridade em prol de um sentido totalmente acabado. Num trecho bastante conhecido da sua teoria da adaptação, Linda Hutcheon (2006, p.9) sinalizou a importância de se entender o conceito como “*a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary*”. A sutil diferenciação entre os termos sinaliza a importância de um olhar não dicotômico nem hierarquizante para captar os efeitos de sentido desta “operação do real” empreendida no processo de adaptação de textos literários.

Resumindo: a metodologia por nós desenvolvida, portanto, parte da Intermidialidade (CLÜVER, 1997) como derivativo da comparada, na subcategoria voltada às adaptações de literatura pelo cinema: a transposição midial (RAJEWSKI, 2012). Espera-se compreender os efeitos de sentido desta ‘operação do real’ – com suas reiteraões, distorções, invenções, traduções - empreendida no processo de adaptação fílmica de textos literários, e sempre considerando as narrativas em jogo numa relação de complementaridade (DERRIDA, 1995).

Vale, ainda, reiterar que a abordagem intermidial e o termo ‘releituras’ (de literatura para o cinema), cerne da minha pesquisa deste o seu início, incide sobre a questão já mencionada da Adaptação (HUTCHEON, 2006; STAM, 2008). Reiteramos que o problema não é o termo em si, mas o enfoque teórico-metodológico que a abordagem adotada imprime ao termo dentro de um aparato ideológico e contexto de produção específico. Reiteramos que o equívoco está ligado à noção de comparação como ajuizamento e hierarquização entre as obras em diálogo, ao partir do pressuposto de que o texto adaptado é inferior à obra de partida, que o cinema, como produto da cultura de massa, vai necessariamente distorcer o sentido ‘original’,

desaturizá-lo. Em outras palavras, a crença e os juízos de valor são fatores condicionantes e pregam que uma releitura/ reescritura (adaptação) jamais conseguiria reproduzir os efeitos do literário em outra mídia e suporte. Ora, em se tratando de migração entre mídias, a cópia fiel é inviável. Trata-se de um postulado advindo do senso comum e de uma visão comparatista que institui a adaptação como aporia, impasse inexpugnável sem qualquer permeabilidade e ainda responsável por ferir a sacralidade do literário. E mais: demonstra o desconhecimento no modo de criação artística.

~~— Foi para elidir esta subordinação entre as mídias em exame, procedimento hierarquizante que as enxerga uma como distorção ou necessário complemento de sentido da outra, que substituímos a ideia de complemento pela de suplemento.~~

A título de ilustração, partilhamos, aqui, conhecida anedota (STAM, 2006; MÜLLER, 2009): foi quando perguntaram ironicamente ao diretor alemão Tom Tykwer como seria possível adaptar o “best-seller” *O Perfume, história de um assassino* (SÜSKIND, 1985), para as telas, sobretudo as complexas e sutis descrições dos odores. De imediato, ele respondeu: “Mas, para mim, o romance de Patrick Süskind não tem cheiro algum!”. A passagem sugere que o filme de Tykwer poderia funcionar como amostra para a ineficácia de uma leitura clichê, sinalizando que, ao invés de insistirmos na redundância, seria mais útil levantar outras questões; por exemplo, pensar não apenas nas relações de fidelidade entre texto verbal e imagem, mas no processo de tradução dos sentidos para leitor e expectador. O impasse do roteirista e do diretor seria, neste ponto, o exercício de traduzir as sensações descritas pelo olfato para o órgão da visão. Em outras palavras, tudo aquilo que o protagonista Jean-Pierre Gribouille aspirou e cheirou, conforme (n)o texto verbal, deveria transformar-se naquilo a que assistimos na tela. Como? O caso é sinestésico e a figura de linguagem que junta planos sensoriais distintos, tão cara aos poetas simbolistas, poderia se tornar o amálgama necessário à passagem do livro ao *écran*, o que, por sua vez, traria à reflexão as condições e alternativas para a migração/ reescritura do texto literário para o cinema em seus aspectos mais desafiantes, aqueles que demandam, inclusive, uma “invenção”.

Acrescente-se o fato de que há uma demanda crescente pela autoimplicação nos processos de produção de sentido e eventos, *pari passu* à percepção não hierárquica da presença do outro como força reconhecidamente atuante. A Desconstrução (DERRIDA, 1995) alavancou uma implosão das hierarquias discursivas, reação em cadeia, que implica: descentramento, desconstrução da sequência linear de origem, meio e fim, bem como do primado da continuidade, o que sinaliza a dissolução de padrões dicotômicos do pensamento. Pensando comparativamente nas relações entre linguagens, entre mídias, a implosão em cadeia vai abalar a noção de valor que define o artístico e o literário, sistema de valoração que, por sua vez, prescreve o cânone e o derroga como ponto de origem.

Esta espécie de caos – promovido pela implosão das dicotomias e cadeias lineares QUE INCIDEM NO MODO DE VER mais que nas coisas em desordem– pode, então, não apontar para o estabelecimento de uma nova ordem, pode ainda não ser um projeto lítero-artístico-cultural, mas possivelmente representa um vislumbre da urgência de mudar, de desenhar novas adequações discursivas em que a linguagem verbal deixa de ser a privilegiada, em detrimento das demais linguagens. O procedimento pode ser entendido como demanda da constituição multimidiática das práticas sociais de leitura e produção, as quais dizem respeito a outra forma de ler, ser e estar na sociedade contemporânea. (MARTÍN-BARBERO e REY, 2006).

Para finalizar, importante dizer que, no exame mais acurado desta modalidade artística – adaptação vista como compósito heteróclito de textos em diferentes mídias que se superpõem – , adotar as Intermidialidades como fundamento teórico-metodológico justifica-se, também, pelo seu duplo alcance: a citada categoria pode ser entendida tanto como **fenômeno processual entre as mídias, quanto como categoria de análise crítica**. Há especialistas que se debruçam sobre as Intermidialidades (PAESCH, 2003), reiterando a importância desta abordagem para o desenvolvimento dos estudos de cinema, a partir da relação da mídia cinema com as outras mídias, por exemplo, literatura e pintura. O esforço de sistematização das análises intermidiais no campo literário representa o desejo de uma investigação apoiada em dados técnicos próprios dos sistemas semióticos envolvidos e não somente em percepções intuitivamente captadas na leitura imediata das obras em exame.

E o propósito de transformar o modo de olhar parece-nos o principal efeito do presente estudo, ao nos propor o exercício aparentemente extenuante de “desantolhar” nossa visão e prepará-la para vislumbrar, ainda que momentaneamente, a presença do estranho, inusitado, enfim, aquilo que nos parece deformação por ser diferente do que imaginei quando li, por ser diferente de mim. Voltamos à nossa epígrafe para lembrar, com Didi-Huberman (2013, p.186), que: nas releituras, o desconforto diante da dissolução da unidade de um mundo fechado e inteligível e a angustiante impressão de desconhecer o que antes era familiar, ocorre menos pela sensação de estranhamento e mais pela resistência à perda de domínio dos significados. Ao invés, o olhar brilharia ao se encontrar “na abertura desconfortável de um universo agora flutuante, entregue a todos os ventos do sentido”.

Referências:

CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: Introdução crítica. In: BUESCU, Helena et al.(orgs.) *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Pub. Dom Quixote, 2001.

- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. A imagem como rasgadura e a morte do deus encarnado. In: _____. *Diante da imagem*. São Paulo: Ed.34, 2013.
- EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006 .
- ERIK, K. *Além do visível - o olhar da literatura*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.
- OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik(orgs). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC; São Paulo: Loyola, 2002.
- FIGUEIREDO, Vera Follain. *Narrativas migrantes. Literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/7Letras, 2010.
- LIMA, L.C.(org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- MARTINS, Aracy et al.(orgs) *Livros & telas*. Belo Horizonte, UFMG, 2011.
- MÜLLER, Adalberto. *Além da literatura, quem do cinema?* Considerações sobre a intermedialidade DOI: 10.5007/2176-8552(0.7.2008)(47-53). **outra travessia**, Florianópolis, n. 7, p. 47-53, nov. 2009. ISSN 2176-8552.
Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11974/11239>>.
Acesso em: 13 mai 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.5007/%x>.
- RAJEWSKY, Irina. —Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade.In: DINIZ, Thaís F.Nogueira (Org.) *Intermedialidade e estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- RIBAS, M.C.C. Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. ALCEU. Revista de Comunicação da PUC-Rio. v. 14 - n.28 - p. 117 a 128 - jan./jun. 2014.
- RIBAS, M.C.C.; NUNEZ, C. Diálogos contemporâneos: da palavra ao écran. Passages de Paris (APEB-Fr) n.13, p. 493 a 511. jul/dez.2016.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. New York University. Ilha do Desterro. Florianópolis, nº 51, p.19-53 jul./dez. 2006.

DIÁLOGOS INTERMIDIÁTICOS DE JANE AUSTEN: ENTRE OS LIVROS E O YOUTUBE

Maria Inês Freitas de Amorim (UERJ)¹

Resumo: O presente trabalho busca analisar como se deu o processo intermediático entre os romances *Orgulho e Preconceito* (*Pride and Prejudice*, 1813) e *Emma* (1885) e a novela inacabada *Sanditon*, todas de autoria da escritora inglesa Jane Austen e suas respectivas adaptações: as webséries *The Lizzie Bennet Diaries*, *Emma Approved* e *Welcome to Sanditon*, todas produzidas pela Pemberly Digital e veiculadas em canal do youtube.com. É identificado os elementos da narrativa literária que foram preservados, levando-se em consideração as contextualizações necessárias para a manutenção da verossimilhança.

Palavras-chave: Jane Austen; Intermedialidade; Ciberespaço.

A obra da escritora inglesa Jane Austen pode ser considerada uma das mais lembradas da história da literatura. Mesmo passados mais de dois séculos da publicação de seus romances, a narrativa da autora apresenta discussões que repercutem até os dias atuais, como o papel social da mulher e críticas a uma sociedade que privilegia aparências. Seus romances também são conhecidos pelas diversas adaptações para as mais diferentes plataformas: para o cinema, como série de televisão ou releitura em outras obras literárias.

A primeira adaptação de uma obra da autora com base na Internet é a websérie *The Lizzie Bennet Diaries* (2012-13), uma adaptação de *Orgulho e Preconceito* (*Pride and Prejudice*, 1813). A websérie é uma produção da Pemberly Digital e foi veiculada em canal do youtube.com entre abril de 2012 e março de 2013. Após o sucesso da obra, a Pemberly Digital produziu mais duas adaptações de obras da autora: *Welcome to Sanditon*, baseada novela inacabada *Sanditon*, veiculada entre maio de 2013 e agosto de 2013 e *Emma Approved*, postada entre outubro de 2013 e agosto de 2014, uma adaptação do romance *Emma* (1885).

Todas as três webséries também contam com perfis das personagens em redes sociais, como Twitter, Facebook e Tumblr, possibilitando interação das personagens com o público. As produções contam uma releitura contemporanealiza da narrativa, apresentando a cada episódio uma postagem do *vlog* das protagonistas.

O presente trabalho busca analisar os processos intermediáticos entre ambas as narrativas: da literária para a audiovisual. A análise teórica parte do conceito de que cada texto possui diversas camadas, e cada leitor se detém a um destas camadas. Desta

¹ Graduada em Comunicação Social – Jornalismo (UFV) e em Letras (UFF). Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ).

forma, a adaptação de um texto consiste na percepção e recodificação de uma ou algumas destas camadas do tecido textual.

A adaptação intermédias permite que determinada obra ganhe outros contornos e possibilidades. Cabe a aquele que realiza o processo de transposição estabelecer que aspectos do texto base serão inseridos na nova obra, assim como seu leitor/ espectador estabeleça as relações e diálogos. Ao realizar uma adaptação, uma nova obra é produzida. Há uma revitalização da obra original, que passa a ser vista de forma, muitas vezes, diferente daquela na qual foi conhecida. A nova obra pode aprofundar conteúdos e debates de aspectos não muito percebidos e evidenciados no texto de origem, além de oferecer a oportunidade de divulgar uma história para um público diferente daquele que ele já é conhecido. Por isso, ao adaptar romances do século XIX para o ciberespaço, as narrativas tem a possibilidade de ganharem um novo público, além de oferecer aos leitores de Austen uma nova experiência artística.

Processos intermediáticos

Um aspecto inerente à arte é o diálogo entre as suas mais diversas manifestações. Uma obra retoma a outra, seja revisitando modelos, padrões ou temáticas, seja como forma de complementação, homenagem, atualização ou crítica. Para Hutcheon (2013, p.22), “a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias”. Em qualquer produção artística é possível encontrar elementos que a conectem com outra produção. Esse resgate pode ser feito sem a mudança de mídia, como a releitura literária de um romance ou com mudança de mídia (intermediático), como a adaptação de um romance para uma websérie.

O teórico Mikhail Bakhtin (1997) defende a ideia de dialogismo entre os enunciados. O autor afirma que um enunciado sempre vai remeter a outro, estabelecendo uma relação dialógica entre eles, uma vez que a construção linguística é uma forma de comunicação, que por sua vez, é de essência dialógica. Para o autor (1997, p.348), uma narrativa é parte de uma combinação entre as experimentações vivenciadas em justaposição com a representação de um mundo imaginado.

O dado e o criado no enunciado verbal. O enunciado nunca é simples reflexo ou expressão de algo que lhe preexistisse, fora dele, dado e pronto. O enunciado sempre cria algo que, antes dele, nunca existira, algo novo e irreproduzível, algo que está sempre relacionado com um valor (a verdade, o bem, a beleza, etc.). Entretanto, qualquer coisa criada se cria sempre a partir de uma coisa que é dada (a língua, o fenômeno observado na realidade, o sentimento vivido, o próprio sujeito falante, o que é já concluído em sua visão do mundo, etc.). O dado se transfigura no criado. (Grifos do autor)

Ainda segundo Bakhtin, a expressão artística é sempre uma “construção híbrida”, ou seja, as palavras de uma pessoa sempre se misturam com as de outra(s), assim como os elementos artísticos. Por exemplo, a narrativa de um conto de fadas que servirão de inspiração para uma canção ou o romance que servirá de base para um produção audiovisual. Portanto, não há obra completamente original e o respeito à total originalidade se torna praticamente impensado, já que isso não existe.

O processo dialógico é intrínseco a produção textual e contribui para o desenvolvimento e enriquecimento das manifestações, sobretudo nas relações intermediáticas. Ao estabelecer tal relação, uma narrativa ganha a possibilidade de ser expressa a partir de uma nova linguagem, oferecendo novas experiências àqueles que a conhecem.

A teoria da intertextualidade desenvolvida pela pesquisadora Julia Kristeva (2005, p.71), baseada no conceito de dialogismo de Bakhtin, está de acordo com essa ideia, e acrescenta que há uma ambivalência da escritura, ou seja, “(...) o termo ambivalência implica a inserção da história (da sociedade) no texto e do texto na história; para o escritor, essas implicações são uma única e mesma coisa”. A autora, dessa forma, extrapola a dimensão textual de uma obra ao caracterizar o processo dialógico na construção de um texto incluindo as experiências culturais vivenciadas pelos indivíduos. A palavra, unidade mínima que estrutura o texto, atua como um mediador entre o ambiente cultural e a estrutura literária. Sendo a palavra espacializada, ocupa três dimensões: sujeito, destinatário e contexto. Essas dimensões são espaços ambivalentes e dialógicos, que participam da construção textual.

Já para o professor Adalberto Müller (2008), a reflexão intermediática deve extrapolar os estudos da intertextualidade, pois estes se centram em conceituações da linguagem, principalmente à cultura do livro. Dessa forma, o estudo da intertextualidade é uma etapa da análise da relação entre mídias, não o processo como um todo. É necessário entender os diálogos textuais, mas aliados a uma teoria da mídia, na qual se é necessário abrir a um amplo espectro analítico, que envolve as relações entre mídia com outros campos, como História, política, realidade, indústria.

A intermedialidade não se limita ao estudo da relação entre as artes, mas engloba todo o campo dos processos entre mídias, ou seja, todas as formas de expressão e comunicação. O conceito “interartes” é problemático por dois motivos: pela dificuldade de se definir o que é arte e pela manifestação artística não se limitar a questões estéticas.

Com uma produção cada vez mais híbrida, envolvendo diversas vozes e manifestações culturais, um texto engloba cada vez mais linguagens. A arte possui funções ilimitadas: ultrapassa as barreiras estéticas, alcançando protagonismo em outros campos, como econômicos, políticos e pedagógicos.

Para Claus Clüver (2006), todas as produções são textos, podendo ser eles verbais ou não verbais, e cada manifestação compartilha um sistema de signos, resultando numa linguagem própria. O estudo das relações intermediáticas, como a análise do processo de adaptação da literatura para websérie, está relacionado à observação das relações transmidiáticas, ou seja, o diálogo entre diferentes linguagens. Para o pesquisador,

Em todos os casos de transposição intersemiótica, trata-se, pois, da mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra - conforme o que se entende por mídia. Além de serem traduções de uma linguagem para outra, tais transposições possuem, na maior parte, outras funções, pois, na visão de alguns críticos, elas são frequentemente marcadas por seu caráter subversivo. Em todo caso, no estudo de transformações e adaptações intermediáticas, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia. (CLÜVER, 2006, p.17)

Assim, ao realizar uma análise intermediática é necessário considerar as especificidades de cada linguagem. Cada mídia possui um repertório próprio, e dessa forma, implica consumos específicos. Devido a essas particularidades de cada meio, cobrar fidelidade para com um texto-fonte não é relevante, uma vez que é impossível adequar todos os aspectos de uma narrativa a outra com plataformas diferentes. É necessário, entretanto, refletir sobre a recepção do conteúdo do novo texto.

Para Stam (2006), um aspecto que precisa ser levado em consideração ao se pensar uma adaptação é o contexto temporal. Em alguns casos, pouco tempo separa as duas obras, em outros, muitos anos separam a produção das duas obras, o que proporciona uma maior liberdade aos produtores da adaptação para “atualizar” ou não a narrativa ou reinterpretar o romance. Este último é o caso das adaptações *The Lizzie Bennet Diaries*, *Emma Approved* e *Welcome to Sanditon*, pois mais de duzentos anos as separam de suas obras base.

Além da transposição intermediática, há nas obras uma transposição espaço-temporal: dos romances ambientados na Inglaterra do início do século XIX, para os EUA do século XXI.

Outra adaptação contemporânea é a possibilidade de interação entre o público e as personagens. As webséries também estimulavam esse processo comunicativo, uma vez

que os personagens possuíam perfis em redes sociais, como Facebook, Twitter, Tumblr e Pinterest e respondiam às perguntas e aos comentários do público, que tinham a impressão de estarem conversando com os personagens e participando, de forma direta, da história.

Diálogos intermediáticos

A websérie *The Lizzie Bennet Diaries* é uma adaptação do romance *Orgulho e Preconceito* (Pride and Prejudice, 1813), romance popular da autora inglesa Jane Austen. A obra já recebeu diversas adaptações, para as mais diversas mídias, como cinema, televisão, quadrinhos e em outras obras literárias. A websérie é a primeira adaptação em plataforma *web* e com uma proposta de interatividade com o público.

A websérie é composta por cem episódios veiculados em canal do youtube (<http://www.youtube.com/user/LizzieBennet>), cujas postagens foram feitas entre de 9 de abril de 2012 e 28 de março de 2013. Foi produzida por Bernie Su e Hank Green, da Pemberley Digital, especializada em adaptações literárias em webséries:

An innovative web video production company that specializes in the adaptation of classic works onto the new media format. The company utilizes not only YouTube but other social media platforms such as Twitter, Facebook, Tumblr, Pinterest, LinkedIn, LOOKBOOK, and others to tell an enriched and immersive story that transcends across multiple formats. (Pemberley Digital, 2014)

The Lizzie Bennet Diaries é o primeiro trabalho da Pemberley Digital, que além de *Orgulho e Preconceito*, já realizou adaptações de *Emma* e *Sanditon*, de Jane Austen, *Frankenstein*, de Mary Shelley, a websérie *Frankenstein MD*, com 24 episódios, postados entre 19 de agosto de 2014 e 31 de outubro de 2014 e a adaptação de *Little Women*, de Louisa May Alcott *The March Family Letters*, entre 24 de dezembro de 2014 e 28 de junho de 2015, com 50 episódios.

Além dos vídeos principais de *The Lizzie Bennet Diaries* que apresentavam a história de *Orgulho e Preconceito* de forma contemporanizada, também integraram a *playlist* outros vídeos protagonizados por outros personagens, que agregavam elementos a narrativa: o *The Lydia Bennet Diaries*, com 29 episódios; *Maria of the Lu*, com 7 episódios; *Gigi Darcy: Domino*, com 6 episódios e *Collins and Collins*, com 8 episódios, além de dez episódios nos quais as personagens respondiam a perguntas e comentários enviados pelo público a partir do própria canal do youtube ou pelas redes sociais.

A adaptação *The Lizzie Bennet Diaries* se passa entre uma cidade universitária no interior dos EUA e a cidade de São Francisco, na Califórnia, nos tempos atuais. Ela se estrutura no formato do *vlog* da personagem título, que juntamente com sua melhor amiga Charlotte Lu, produz os vídeos como parte do trabalho de conclusão do mestrado em Comunicação. Assim como na obra original, a narrativa se inicia com a chegada de novos moradores à casa vizinha: Bing Lee, um estudante de medicina, que é simpático, agradável, mas completamente manipulável; Caroline Lee, irmã de Bing Lee e o amigo da família, William Darcy, um orgulhoso e reservado empresário, dono da Pemberley Digital, empresa que desenvolve aplicativos digitais.

Se no romance, Austen constrói críticas a uma sociedade que vive das aparências, repleta de preconceitos e estratificações, questionando o papel submisso da mulher, a websérie desloca os questionamentos para os temas atuais, mas respeitando o tom crítico da narrativa. Na obra literária é o casamento que será o assunto que permeará as críticas da autora, já na websérie é a inclusão no mercado de trabalho.

A segunda produção da *Pemberley Digital* foi *Welcome to Sanditon*, que foi apresentada como um *spinoff* de *The Lizzie Bennet Diaries*. Os 27 episódios foram postados originalmente entre 09 de maio de 2013 a 16 de agosto de 2013.

A websérie é baseada na novela inacabada *Sanditon*, de Jane Austen, escrita quando a autora já estava doente, provavelmente no início de 1817. Infelizmente, não houve tempo para a conclusão, pois ela veio a falecer em meados daquele ano.

O sobrinho da autora James Edward Austen-Leigh publicou na segunda edição da biografia que escreveu sobre a tia alguns trechos da novela, intitulando a obra de *The Last Work*, em 1886. Integralmente, o manuscrito foi publicado pela primeira vez em 1925, por R.W. Chapman com o título *Fragmento f a Novel*. Uma das herdeiras da cópia do original, Janet R. Sanders, sobrinha-neta de Jane Austen, afirma que havia alguns relatos familiares que diziam que o título da obra seria *The Brothers*. Já outro sobrinho-neto da autora, William Austen-Leigh juntamente com Richard Arthur Arsten-Leigh afirmam que o manuscrito levaria o nome do balneário no qual se situa a narrativa *Sanditon*. (SALLABERRY, 2013)

A novela narra a história de Sanditon, um balneário localizado na costa de Sussex, na Inglaterra. A cidade passa por um processo de modernização e seus moradores estão empenhados em divulgar e popularizar o local como destino turístico, cujos principais atrativos são seus benefícios medicinais. A protagonista da narrativa, Charlotte

Heywood, passa um tempo no balneário, em visita a família Parker e acompanha o cotidiano de seus moradores e visitantes.

Já na websérie, a protagonista da história é Gigi Darcy, irmã de William Darcy da websérie anterior. Ela vai para a cidade litorânea de Sanditon, na costa da Califórnia (EUA) para desenvolver o aplicativo digital Domino, desenvolvido pela Pemberley Digital.

Em ambas as narrativas o leitor acompanha o dia-a-dia de Sanditon, em como a necessidade de “modernização” e a busca por atrativos comerciais impactam, muitas vezes de forma não muito positiva, a vida dos habitantes. Assim como a novela base está inacabada, a narrativa da websérie termina sem uma conclusão definitiva. Nas duas obras é possível perceber que há indícios da relação entre as respectivas protagonistas - Charlotte e Gigi – e Sidney Parker.

Ao contrário das demais obras da autora, sobretudo os romances, amplamente populares e adaptados, a novela *Sanditon*, permanecia apenas conhecida entre pesquisadores e admiradores mais atentos das obras de Jane Austen. A websérie, portanto, pode ser considerada uma importante divulgadora da obra base.

A terceira produção da Pemberley Digital baseada na obra de Jane Austen é *Emma Approved*, tendo como romance-base *Emma*. Publicado em 1815, o romance é considerado por alguns críticos da autora como sua obra prima, como afirma o Harold Bloom:

Para mim, como crítico americano, ‘Emma’ parece o mais inglês dos romances ingleses e, sem sombra de dúvida, um dos melhores. Mais do que ‘Orgulho e Preconceito’, é a obra-prima da autora. De todas as profecias sobre a sorte de sua obra, nenhuma foi menos correta do que o comentário da própria Austen sobre este livro - de quem, pensava ela, ‘ninguém, exceto eu, há de gostar’. (BLOOM, 1996)

Em *Emma*, o leitor acompanha a vida de Emma Woodhouse, jovem bonita, inteligente e rica. A personagem também é arrogante e mimada. Considera suas opiniões e perspectivas como as corretas e atua para que elas se concretizem, não importando os desejos dos demais envolvidos. Ao longo da narrativa acompanhamos o amadurecimento e despertar de Emma, que percebe que ao acreditar fazer o bem aos outros, estava causando danos e infelicidades. A obra, assim como é marca da autora, é repleta de ironia e personagens caricatos, como o pai de Emma, o Mr. Woodhouse, um personagem hipocondríaco e dramático, além de construir críticas ácidas sobre a hipocrisia que ronda as relações sociais.

Emma Approved acompanha a empresária Emma Woodhouse, que grava vídeos para concorrer ao Prêmio de realização pessoal em excelência de estilo de vida. Segundo a personagem, seu objetivo é tornar o mundo um lugar melhor, “ser como a Oprah, mas melhor”. Seu sócio é Alex Knightley, amigo da família há muitos anos e, assim como no romance-base, o irmão de Mr. Knightley e a irmã de Emma são casados. A empresa Emma Approved organiza eventos, presta consultorias em estilo de vida e atua como agência de relacionamentos. A personalidade da Emma da websérie é bastante semelhante a do romance, assim como a jornada pela qual a personagem passa para amadurecer.

A websérie foi postada originalmente entre 07 de outubro de 2013 e 21 de agosto de 2014, possui 72 episódios, além de 06 episódios com perguntas e respostas e 09 episódios com diálogos entre os personagens coadjuvantes Frank Churchill e Jane Fairfax. Também compõe a *playlist* da websérie um vídeo com o currículo da personagem Harriet Smith, uma declaração de Mr. Martin para Harriet e cinco vídeos do *Harriet Music Club*, nos quais a personagem cantava uma música e tocava ukulele. As partituras das canções eram disponibilizadas para *download*. O público era convidado a gravar vídeos com versões e enviar para o canal. O resultado foi uma *playlist* própria com os vídeos enviados.

Apesar dos deslocamentos espaciais e temporais, as três webséries mantiveram a essência crítica construída por Jane Austen. As obras da autora são conhecidas por narrarem histórias de amor com finais felizes. Porém, seus romances apresentam uma aparente inocência. Um leitor mais atento percebe que, por trás das histórias românticas, há muita ironia e críticas, muitas vezes severas, feitas à sociedade em que vivia. Dessa forma, a camada textual escolhido pelos produtores das séries foi manter as críticas elaboradas pela autora, num deslocamento das situações da narrativa para o momento atual.

Nesses mais de 200 anos que separam as obras, muito mudou, a sociedade, de certa forma, evoluiu. O papel da mulher na sociedade, por exemplo, não é mais o mesmo, já foram conquistadas a autonomia e a emancipação, mas ainda restam diversas questões a serem criticadas, como a imputação de culpa àquelas mulheres vítimas de violência sexual. Outras críticas construídas por Austen ainda permanecem atuais, como a estratificação e o preconceito entre classes sociais.

Aos analisar o diálogo entre as obras literárias e as webséries é possível também perceber que os processos intermediáticos proporcionam novas perspectivas de leitura.

Há uma retroalimentação: a obra anterior, ao servir de matéria prima para uma nova obra, ganha uma nova divulgação e, possivelmente, um novo público leitor.

Referências

AUSTEN, Jane. *Emma*. Trad. Adriana Sales Zardini. São Paulo: Martin Claret, 2012.

_____. *Orgulho e Preconceito*. Trad. Celina Portocarrero. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, 2014.

_____. Sanditon. In:_____. *Novelas inacabadas: Os Watsons e Sanditon*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira [revisão da tradução Marina Appenzeller]. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BLOOM, Harold. Um purgatório temporário. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 dez 1996. Disponível em < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/29/mais!/18.html>> Acesso em 30 jul 2017.

CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter Artes/ Inter Media. *Aletria*. Revista de Estudos de Literatura. v. 14 – n. 01 – p. 11a 41 - Jul/Dez 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/issue/view/96>>

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MÜLLER, Adalberto. Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. In: *Outra travessia*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11974/11239>

Pemberley Digital. *About*. Disponível em: <http://www.pemberleydigital.com/> Acesso: 15 ago 2014

SALLABERRY, Raquel. Novos ares na velha Inglaterra. In: AUSTEN, Jane. *Novelas inacabadas: Os Watsons e Sanditon*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

Stam, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. New York University. In: *Ilha do Desterro*. Florianópolis, nº 51, p. 019- 053 jul./dez. 2006.

COBRA VERDE: O OLHAR DE WERNER HERZOG SOBRE O ROMANCE O VICE-REI DE UIDÁ, DE BRUCE CHATWIN

Mariana Castro de Alencar (UERJ)¹

Resumo: Werner Herzog é um cineasta alemão, marcado pela originalidade e intensidade dos seus filmes. Em seu filme *Cobra Verde* isso não é diferente, é uma adaptação cinematográfica baseada no romance *O vice-rei de Uidá* de Bruce Chatwin. E se debruça sobre imagens de lugares inóspitos, nunca, ou quase nunca antes vistos pelo olhar humano. Desta forma, este artigo pretende analisar quais foram as escolhas feitas pelo cineasta alemão Werner Herzog para ressignificar o texto de partida, o romance *O Vice-Rei de Uidá*, de Bruce Chatwin, observando, através da transposição intermedial, que o texto fílmico ressignifica a obra de partida alimentando a sua força autônoma e a sua potência.

Palavras-chave: *Cobra Verde*; Werner Herzog; Bruce Chatwin; *O vice-rei de Uidá*

O cineasta alemão Werner Herzog tem a intensidade e a originalidade como traços marcantes e distintivos de suas obras fílmicas. Neste artigo, vamos analisar o olhar de Herzog em seu filme *Cobra Verde* (1987), drama baseado no romance *O vice-rei de Uidá* (1980) do autor inglês Bruce Chatwin. Através das seleções, cortes e/ou acréscimos feitos por Herzog vamos analisar o processo de transposição midiática do livro para o filme e as estratégias de ressignificação que subjazem as escolhas do cineasta alemão. Questionando a hierarquia que privilegia o texto literário em detrimento do texto fílmico.

O personagem histórico que inspira o protagonista de Bruce Chatwin e que foi ressignificado por Herzog é baseado no personagem histórico Francisco Félix de Souza, brasileiro natural da Bahia tido como um dos maiores mercadores de escravos. No entanto, historiadores como Robin Law e Alberto da Costa e Silva fizeram uma ampla pesquisa sobre este brasileiro e não encontram materiais suficientes que deixassem claros os motivos pelos quais De Souza teria sido mandado para a África. No entanto, suspeita-se que foi por motivos escusos.

Bruce Chatwin, em suas pesquisas sobre o mesmo personagem, pesquisas estas que deram origem ao romance *O vice-rei de Uidá*, da mesma forma, não conseguiu preencher todas as lacunas do relato histórico, o que resultou em fértil escrita de ficção. As lacunas não precisam obrigatoriamente ser preenchidas; leitor e espectador precisam de espaços vazios para transitar na teia narrativa. São pausas, incompletudes, indeterminações que também se mantêm no texto fílmico e instigam um outro perfil de

¹ Graduada em Letras Português-Inglês (UERJ-FFP), Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ). Contato: Alencar.marianacastro@gmail.com/ marianacastrodealencar@hotmail.com

receptor – atuante, cúmplice, ativo. Desta forma, Chatwin ficcionalizou os personagens e deu ao protagonista de seu romance o nome de Francisco Manoel da Silva.

A história do filme é apresentada logo no início por um sertanejo cego (imagem em close) uma espécie de repentista, que se predispõe a contá-la, ao som de sua rabeca, sob a condição de ser pago.

Isso aqui não é de graça, meus senhores e minhas senhoras. Se Vossa Mercês quiser me pagar, eu conto a história do Francisco Manoel, o bandido Cobra Verde, o pobre dos mais pobres, soberano dos escravos, que passou a vice-rei; solitário dos mais solitários (HERZOG, 1987, 00:00:02).

Renomadamente conhecido pelo caráter marcante de seus filmes, além da influência do Cinema Novo², movimento que destacava o povo e o que dele advém, Werner Herzog ficou admirado com esse cantor em um documentário a que assistira e, mesmo tendo ouvido vários trovadores desta modalidade, este foi o que mais lhe chamou a atenção, ao ponto de convidá-lo para fazer parte do filme.

O canto é uma tradição muito forte no nordeste brasileiro, com seus repentes e desafios, aludindo aos primeiros trovadores da Europa medieval. Esse cantor do filme, em específico, pelo fato de ser cego, remonta também aos sábios, adivinhos cegos, como, por exemplo, o velho Tirésias³, da mitologia grega no qual a cegueira representava a escuridão para o cotidiano do mundo, mas levava a uma “visão” maior, com uma dimensão divina, mediante o dom de vidência. Aquele que não vê o mundo com os olhos habituais, pode ver além e contar o que os outros não conseguem enxergar. Sensível. A figura do profeta cego, como Tirésias e o sertanejo do início do filme *Cobra Verde*, é muito significativa se levarmos em conta a estética cinematográfica de Werner Herzog, que busca quase sempre o “desvendamento” de um olhar nunca antes visto, uma imagem nunca antes visitada – talvez até então invisível. Nesse sentido, é como se o cineasta oportunizasse aos seus espectadores a cura de uma espécie de cegueira, já que os apresenta a novos mundos, jamais vistos, mundos para os quais eram “cegos” e apenas puderam enxergar através da película do cineasta alemão.

² Foi um movimento do cinema brasileiro surgido na década de cinquenta, tendo dialogado bastante bem com a *Nouvelle Vague* francesa e o Neorealismo italiano, produzindo uma tendência singular no Brasil. Tinha como proposta um novo jeito de fazer cinema, dando ênfase aos problemas que circundavam a sociedade brasileira e apresentando novas estéticas. Alguns dos principais cineastas desse movimento foram: Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues.

³ Tirésias foi um famoso profeta cego de Tebas desempenhando importante papel na maior parte das lendas do ciclo tebano, por exemplo, em *Édipo Rei*, de Sófocles e a *Odisseia*, de Homero.

Seguindo a cena depois da apresentação do sertanejo, o personagem principal, Francisco Manoel, aparece em *close* olhando a cruz que ornamenta o túmulo de sua mãe, sendo mostrado em seguida uma imagem de 360° do local onde ele se encontra, um sertão extremamente árido, rodeado de cadáveres de animais. O movimento panorâmico feito com a câmera contextualiza de certa forma a realidade da infância do protagonista, não explorada pelo filme em sua extensão. Isto porque, como o próprio título do filme denota, a ênfase é dada mais à figura do bandido e escravagista, não existindo muito espaço para se retratar pormenorizadamente os outros componentes da história de Francisco Manoel. E o efeito é dar ao leitor a visão parcial dentro do todo, já que o relevo é no personagem.

Além disso, o primeiro indício de que Herzog optará, ao longo de seu filme, por modificar o texto de partida aparece já aqui, nas primeiras cenas. Em *O vice-rei de Uidá*, de Bruce Chatwin, a cena da morte da mãe é presenciada pelo protagonista ainda quando criança; já no filme, esta cena não é apresentada ao espectador. Herzog opta por uma lacuna temporal, e mostra Francisco Manoel diante do túmulo de sua mãe, não deixando claro se a mesma morrera naquele momento ou se o personagem relembra o que sua genitora lhe dissera em algum momento de sua vida. Nesta hora, flutua na tela uma espécie de poema, em alemão, formado pelas lamentações da mãe de Da Silva, como uma despedida: “Francisco, meu corpo todo dói!”. Em seguida ela adverte ao filho que as condições do sertão são terríveis e pede para que ele vá embora, em busca de uma vida melhor.

Nas cenas que se seguem, Francisco Manoel foge do sertão e trabalha em um garimpo. Depois que o chefe não paga o dinheiro que lhe pertencia, Francisco Manoel, na calada da noite, acorda o homem para o matar, dizendo que o quer desperto, para que “presencie” sua própria morte. Essa cena é relevante para mostrar ao espectador, para quem a história é desconhecida, já no início da película, o caráter violento e vingativo do personagem.

Após a cena do assassinato, há uma passagem de tempo não sinalizada. Francisco Manoel, armado e de roupas incomuns para o lugar, aparece num lugarejo inominado, se mostrando completamente diferente do garimpeiro esfarrapado de outrora. Fica implícito que Francisco Manoel agora é detentor de uma má fama, já que ao verem a sua chegada, as pessoas se desesperam e correm. Um cortejo fúnebre que estava a sair da igreja é interrompido, e, por medo, as pessoas se dispersam. Nesse momento, ele já é reconhecido como o bandido Cobra Verde.

Uma das coisas mais interessantes nesta cena é que uma das senhoras que correm ao ver Francisco Manoel chegando na cidade está vestida com uma saia muito curta para a época retratada, o que mostra que Werner Herzog não teve compromisso com a realidade histórica. Ele, assim como Chatwin, é um contador de histórias. A respeito disto, constata Grazia Paganelli em *Sinais de vida: Werner Herzog e o cinema* (2009):

A lógica do cinema de Herzog aparece, desde o início, naturalmente ilógica. Não existe nenhum interesse pelo processo de imitação do real em si mesmo. A vida que lhe interessa não é feita de uma história no sentido tradicional ou, melhor, de acções orientadas para fins determinados e fechados, mas de uma série de situações abertas em todas as direcções (PAGANELLI, 2009, p.44).

A escolha do diretor alemão pelo título *Cobra verde* sugere que Herzog preferiu retratar, de todas as faces do protagonista narradas no romance (por exemplo, a *persona* de vítima, de santo e de pai), a mais cruel ou “marginalizada” delas, a face do bandido. Além disso, o símbolo da cobra ou serpente está muito presente tanto na cultura do nordeste brasileiro quanto nas culturas ameríndia e africana, sendo imagem recorrente ao longo do romance de Bruce Chatwin. Inclusive, a capa da edição brasileira é ilustrada com a figura de uma serpente, especificamente um *ouroboros*, uma cobra que engole a própria cauda. Este vocábulo tem origem grega, a partir da junção das palavras *oura* (cauda) + *boros* (comer), e significa “devorador de cauda”. Pode simbolizar continuidade, ressurreição, mudança, tendo no Budismo o significado de autorreflexão, “olhar para si” e evoluir espiritualmente, e na Alquimia, de energia cíclica da vida.

De fato, o significado de *ouroboros* é bastante pertinente para a narrativa fílmica de Werner Herzog, sendo ele interpretado como continuidade, mudança ou ressurreição, é representado, alegoricamente falando, quando Francisco Manoel sai de sua realidade opressora e continua a sua jornada, ressurgindo ou renascendo como um homem bem sucedido, apesar do mal causado com a escravidão. E também como autorreflexão, já que, ao final do filme ele reflete sobre a sua própria existência e os males que cometeu.

Em *Cobra Verde* a paisagem é mostrada por Herzog quase como uma negação. Francisco Manoel, o protagonista, imigra de uma paisagem ainda mais negada, o sertão brasileiro, para ir com destino à África. As imagens das paisagens retratadas por Herzog, não são apenas a representação material dos lugares, ou vegetações inusitados,

mas possuem uma certa “corporalidade”, a ponto de funcionarem também como espécies de personagens da sua narração.

Humberto Pereira da Silva⁴ em sua coluna no site Digestivo Cultural, publicada em 18 de abril de 2012, observa dentre outras coisas que o cinema feito por Herzog pretende apresentar paisagens bastante incomuns para espectadores frequentes de cinema. Enquanto os parceiros de Herzog, membros do Novo Cinema Alemão, movimento que renovou o cinema germânico, nos anos 60 e 70, tem como plano de fundo a Alemanha para problematizar questões sociais e políticas, o próprio Werner Herzog prefere tratar desses temas, mas deslocando o espaço geográfico para lugares mais longínquos como América Latina, Austrália e África, buscando realidades históricas e sociais que levem a um estranhamento, trabalhando questões como o embate do homem com a natureza e os confrontos interculturais. Essas características estão muito presentes em filmes como: *Aguirre a Cólera dos Deuses* (1972), *Fitzcarraldo* (1982) e *Cobra Verde* (1987). E que são grandemente influenciadas pelo movimento brasileiro que foi o Cinema Novo, em específico, pela estética de Glauber Rocha.

No entanto, segundo Lúcia Nagib⁵, o produto que cada uma desenvolve é diferente, Glauber tem uma intenção claramente política e seus filmes passam a ser um instrumento ajudador da transformação social e Werner Herzog, diferentemente, não tem intenção política, ele apenas se dispõe a representar a “condição do homem no mundo” (NAGIB, 1991, p. 141), os seus filmes não são isentos de uma preocupação política, eles não exprimem exatamente uma contestação a determinado tipo de sistema político, mas sim uma indignação a condição do homem no mundo, por exemplo, “focalizando o ‘índio’ ou o ‘negro’ como entidades representativas de bens culturais ameaçados” (NAGIB, 1991, p. 143).

Werner Herzog radicaliza com a representação do grotesco e do bizarro. E ao tratar do conceito de grotesco, é essencial aludir ao pensamento de Victor Hugo em seu texto *Do grotesco e do sublime* (2007) em que o autor observa que através da união entre o grotesco e o sublime nasceu o gênio moderno, tendo o grotesco um papel muito importante, pois além de estar por toda a parte, através dele se cria o “disforme”, o “horrível”, o “cômico” e o “bufo” (HUGO, 2007, p.31).

⁴ Doutor em Filosofia.

⁵ Professora e pesquisadora. Autora de *Werner Herzog – o cinema como realidade*. Traduziu para o português *Caminhando no gelo*, de Werner Herzog e *A tela demoníaca* de Lotte Eisner.

Para o autor, o grotesco seria “a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte” (HUGO, 2007, p. 33), retratando na poesia nova a figura da “besta humana” (HUGO, 2007, p. 35) e “... tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras”. E também “a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxuoso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita...” (HUGO, 2007, p. 36). A definição de grotesco apresentada por Victor Hugo se encaixa perfeitamente nas representações da práxis cinematográfica de Werner Herzog.

Uma das cenas que deixa evidente esse aspecto grotesco no filme é quando, ao final, Francisco Manoel (Cobra Verde) tenta fugir em um pequeno barco ancorado na praia e ao fundo, na areia, vem ao seu encontro um negro com uma deficiência física que o faz andar de quatro como um animal. Ele caminha em direção ao protagonista como se estivesse o “perseguido”. Francisco Manoel olha o homem vindo e parece sentir um desespero ainda maior pela fuga, como se aquele “ser” viesse lhe cobrar pelos maus feitos por ele.

Nas cenas iniciais de *Cobra Verde*, o protagonista olha o túmulo da sua mãe, seguido da imagem da casa miserável em que vivia com ela e com a panorâmica da paisagem árida do sertão. Depois um *close up* nos rosto de Francisco Manoel, e através de um zoom feito de forma invertida, mostra-se que o personagem está, na verdade, ajoelhado. E com uma imagem em 360 graus, partindo do rosto dele, mostra-se tudo ao seu redor, a vastidão seca do sertão. Segundo Humberto Pereira da Silva (2012) observa, essas cenas no início do filme de Herzog se repetem quase que na mesma sequência que a abertura de *Deus e o Diabo na terra do sol*. Em ambos os filmes assistimos - praticamente ao mesmo cenário e à mesma situação ou acontecimento: homens sofrendo com as agruras do local onde vivem, o sertão.

As inúmeras semelhanças entre os filmes demonstram o acolhimento da estética glauberiana na obra de Werner Herzog; ambos os cineastas caminham na confluência de ideias, objetivando um cinema desligado do modelo comercial norte-americano, e que almejava a criação de um cinema conceitual que defendesse e problematizasse culturas menos favorecidas, mostrando-as em um exotismo nunca visto.

O filme de Herzog é um drama de ação e se encaixa perfeitamente na definição de Ana Maria Bahiana em *Como ver um filme* (2012): “o filme de ação é um drama em que os atos e os feitos – e não o diálogo – são a narrativa” (BAHIANA, 2012, p. 266). De fato, são pouquíssimos os diálogos durante o filme, este é marcadamente desenvolvido por cenas rápidas com um ritmo violento e uma cadência acelerada. De

acordo com Albert Elduque ⁶ (2011), Werner Herzog desenvolveu ao longo de sua carreira cinematográfica um discurso marcado pela “eminência da catástrofe” (ELDUQUE, 2011, p. 01), Elduque observa ainda: “Em muitos filmes de Herzog o desastre situa-se em primeiro plano, sendo às vezes os filmes convertidos em crônicas apocalípticas que, de certa forma, profetizam um futuro pouco esperançoso (...)” (ELDUQUE, 2011, p. 02).

Em *Cobra Verde*, o protagonista sai de sua realidade catastrófica, o sertão nordestino, para o local onde se passaria a “crônica apocalíptica” citada por Elduque, o Daomé, local onde os costumes inabituais para Francisco Manoel, as superstições religiosas, o sincretismo do Vodun com a liturgia católica, além da organização social totalmente adversa ao seu conhecimento, fez dele um homem ainda mais desequilibrado. Quando o seu “empreendimento”, o tráfico de escravos começa a fracassar, a ruína de Francisco Manoel se inicia.

É muito presente também na narrativa cinematográfica de Herzog a condição de abandono do homem em relação à natureza, como se esta lhe impusesse de alguma forma a sua força; a paisagem tem o comportamento de um personagem. Assim, o sertão e suas condições impossíveis “expulsam” Francisco Manoel da Silva, e, no Daomé, o clima também lhe causa um imenso mal, a ponto de ele querer estar em qualquer outro lugar. Ao refletir sobre a realidade que o cerca, *Cobra Verde*, antes indiferente, começa a perceber a própria existência. As ambições do personagem de continuar cada vez mais poderoso com o tráfico de cativos são frustradas e são convertidas em ruína.

Ainda sobre o poder e significação das paisagens nos filmes de Werner Herzog, Albert Elduque observa constata:

Ele sempre representa a civilização como uma sociedade ridícula, de marionetes, e, consciente desta crise, tanto o diretor quanto os seus filmes dirigem-se à natureza, filmando as paisagens; não é casual que as imagens mais lembradas do seu cinema sejam essas onde a natureza ocupa o primeiro plano (ELDUQUE, 2011, p.07).

Sobre a verdade extática, Werner Herzog observa que o sentido de realidade é muito questionável, mas que na música, literatura, arte figurativa e no cinema é possível chegar a um nível mais profundo ela, que Herzog chama de verdade extática ou poética,

⁶ Doutor em comunicação social pela Universidade Pompeu Fabra (Espanha).

sendo esta de difícil apreensão e que só pode ser alcançada por meio da “imaginação”, “estilização” e da “criação” (PAGANELLI, 2009, p. 217).

Werner Herzog, através de sua “câmera frenética” (PAGANELLI, 2009, p.19), da sua verdade extática, leva o espectador a desvendar as imagens, pouco à pouco até a uma “epifania da visão”. Seria a procura da “definição impossível dos limites da visão”, nas palavras do próprio Herzog: “Sinto-me um cineasta que manipula uma matéria desconhecida e que só quando a experimenta em condições extremas consegue compreender-lhe a substância.” (PAGANELLI, 2009, p. 10). A organização ilógica dos seus filmes, em que a significação é concebida através do estranhamento, o embate do homem com a natureza, a loucura e a ultrapassagem dos limites humanos são os temas das grandes obras herzogianas assim como, *Cobra Verde*.

Sobre a relação entre o cinema e a literatura Robert Stam, em *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006), observa que as adaptações de obras literárias são vistas como um processo de perda e por isso a obra de partida seria tida como superior. No entanto, para desfazer esse pensamento, ele apresenta a relação intermediária a partir de uma relação intertextual.

Stam inicia o seu artigo expondo que a crítica convencional costuma definir as adaptações cinematográficas como uma deformação, uma violação, uma vulgarização da literatura. E por isso, quando se trata de adaptações, frequentemente, se lamentam as perdas que ocorreram devido à transposição de uma mídia para a outra, o que Stam chamou de “discurso elegíaco de perda” (STAM, 2006, p. 20), sem vislumbrar tudo o que se ganhou na ressignificação do texto de partida.

Felizmente, como bem observa o autor, a evolução teórica que caracterizou o período do estruturalismo e do pós-estruturalismo, sobretudo, trouxe inúmeras contribuições que amenizaram parte destes preconceitos. Por exemplo, os estudos da semiótica estruturalista das décadas de 60 e 70 pensavam que toda “prática de significação” (STAM, 2006, p. 21) se estruturava em “sistemas compartilhados de sinais” (p. 21) que produziam textos tão dignos quanto as obras literárias.

Robert Stam apresenta ainda outros aspectos muito importantes para se construir uma nova perspectiva sobre o estudo da adaptação, como, por exemplo, a desconstrução derridiana, que questionou e desconstruiu os pensamentos binários e rígidos para pensar a noção de “mútua invaginação” (STAM, 2006, p. 22). E que, ao mesmo tempo, também fez cair por terra a hierarquia entre o original e a cópia, observando que o

próprio *status* do original só se constitui por existir a comparação com a cópia; do contrário, não haveria a noção de originalidade.

Para compreender a relação intermidial entre o romance *O vice-rei de Uidá* e o filme *Cobra Verde*, é importante ressaltar que escolhemos trabalhar com a transposição midiática proposta por Irina Rajewsky (2012), que é a subcategoria da intermidialidade que melhor versa sobre a transposição do livro para o filme.

Uma das questões mais defendidas no campo da intermidialidade, especificamente da transposição midiática é o da fidelidade da adaptação em relação ao texto de partida, utilizado como elemento de valoração das obras. Carlinda Nunez e Maria Cristina Ribas (2016) trazem à cena a indagação do porquê de não se pensar na potência significativa dos elementos considerados infiéis, das suas possíveis estratégias e ganhos mútuos. “Ir além do setor de ‘achados e perdidos’ evita o procedimento redutor ou silenciador das diferenças” (NUNEZ; RIBAS, 2016, p. 499).

O status da fidelidade como valoração das obras fílmicas leva à perda ou supressão da criatividade artística, já que a necessidade de sempre ser fiel ao original impede que os produtos artísticos se constituam construtos além da mera imitação. E mesmo que se tenha como desejo seguir fielmente ao modelo anterior, o produto, ou a cópia do original nunca será considerada de igual valor e sempre estará em débito com o texto fonte.

Ainda sobre o discurso sobre a fidelidade, Linda Hutcheon no capítulo “Começando a teorizar a adaptação” (2013) observa que há várias escolhas presentes no ato de adaptar como: a vontade de desfazer a lembrança do texto original, de questioná-lo, ou homenageá-lo, ao copiar o texto, ou até mesmo ter um objetivo duplo, ao fazer uma “homenagem contestadora” GREENBERG (1998, *apud* HUTCHEON, 2013, p.49).

Nunez e Ribas trazem a lógica do suplemento através da Desconstrução de Derrida:

Aqui se sugere a substituição da ideia de complemento pela de suplemento. A estranha lógica da noção de suplemento de Jacques Derrida (1995) aplica-se à impossibilidade de totalização e, portanto, de completude perfeita, Tanto em francês quanto em português o verbo e o adjetivo suprir/suplemento significam simultaneamente um acréscimo dado a uma falta e um excedente supérfluo. (NUNEZ e RIBAS, 2016, p. 499).

Pensar a ideia de suplemento na análise intermedial é observar, por exemplo, que as mudanças feitas no texto fílmico em relação ao texto fonte confere a este um novo significado, sendo essencial para que exista como produto autônomo, mas que pode ser retirado do texto de partida, pois é uma adição que pode ser retirada. Através da análise suplementar a hierarquia entre o texto literário e a sua respectiva adaptação cinematográfica é desfeita e também a noção da necessidade de que haja uma complementaridade entre as mídias para que se obtenha um sentido completo e acabado é desconstruída. Para pensar também na desconstrução dessa hierarquia, as autoras trazem o pensamento de Linda Hutcheon (2006, p.9 apud NUNEZ, C.; RIBAS, M. C. C., 2016, p.499) “*a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary*”, ou seja, apesar das adaptações serem feitas a partir de um texto fonte, não são secundárias, já que podem se constituir como autônomas e agregarem, sob a lógica da complementaridade, o mesmo e/ou outro valor ao texto de partida.

Neste diálogo entre as mídias, a adaptação funciona como um suplemento em relação à obra literária, já que, ao focalizar na imagem mais cruel do personagem, traz também um novo olhar para o texto literário. Além de apontar de forma mais direcionada o olhar do espectador para questões sociais, talvez não tão evidentes no romance, como a fraqueza humana e sua ambição. Este texto literário a priori seria uma biografia, mas Bruce Chatwin encontrou diversas dificuldades para concatenar os fatos, pois o material documental e testemunhal não foi o suficiente e surgiram muitas lacunas. Desta forma, Chatwin preferiu ficcionalizar e escrever um romance, renomeando o protagonista e também ressignificando, recriando a sua própria personalidade. Neste sentido, Werner Herzog ao resgatar um personagem já ficcionalizado, fazendo cortes e ressaltando trechos, acaba por reconstruir tanto o personagem quanto a história contada por Bruce Chatwin. Fato é que, no romance, Francisco Manoel é visto por diversas perspectivas, como: vítima, santo, pai, opressor. Já no filme, sua faceta Cobra Verde é a mais explorada, e, assim sendo, tida como a única componente da personalidade do protagonista.

A partir disso, a indagação que se faz é a motivação desta escolha, ou seja, por que dentre tantas faces do mesmo personagem presentes no romance, teria sido escolhida justamente a mais cruel delas. E mais: quais os efeitos dessas escolhas? A hipótese que se pensa inicialmente nesta pesquisa é a de que seria mais aceitável representar um traficante de escravos como pai, santo, herói ou como vítima, sendo mais sensato representá-lo como um homem vil e louco. Esta hipótese baseia-se no fato

de que, com frequência em seus filmes, o diretor alemão Werner Herzog olha para as fraquezas humanas, retratando relações de dominação, tais quais a escravidão e a ambição do homem.

Nesse sentido, as escolhas de Werner Herzog, na adaptação cinematográfica *Cobra Verde*, são entendidas como um processo de recuperação que constituem uma “homenagem contestadora” GREENBERG (1998, *apud* HUTCHEON, 2013, p.29) de seu hipotexto, o romance *O vice-rei de Uidá*, já que o diretor prefere direcionar o filme para uma crítica ao homem e suas fraquezas, suas falhas de caráter e sua crueldade. Desta forma, diferente da obra literária em que o personagem principal é visto por diversos olhares, Herzog prefere tratar da face mais cruel deste.

Com essa análise, podemos perceber que a noção de hierarquia entre a Literatura e o cinema é equivocada, nenhuma arte pode ser considerada superior à outra. Nem mesmo a noção de original e cópia pode ser critério de valoração de um construto artístico. Sendo assim, Literatura e Cinema, andam juntos, trazendo individual e conjuntamente ganhos para a obra de arte.

Referências

BAHIANA, A. M. *Como ver um filme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

CHATWIN, B. *O Vice-Rei de Uidá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

COBRA Verde. Direção de Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1987. Uma fita de vídeo (111 min).

ELDUQUE, A. *As ruínas no cinema de Werner Herzog*. In: XXVI Simpósio Nacional de História, São Paulo. Disponível em: <<http://www.snh2011.anpuh.org/site/anaiscomplementares>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

LAW, R. A carreira de Francisco Félix de Souza. In: Revista de História do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ, Rio de Janeiro, mar. 2001, p. 9-39.

NAGIB, L. *Werner Herzog: o cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

NUNEZ, C. P. F; RIBAS, M. C. C.; Diálogos contemporâneos: da palavra ao écran. *Passages de Paris*, Apeb, n. 13, disponível em: <<http://www.apebfr.org/passagesdeparis/editione2016-vol2/varia.html>>. Acesso em 05 jan. 2017.

PAGANELLI, G. *Sinais de Vida: Werner e o cinema*. Lisboa: Coedição Lisboa 70 e Indie Lisboa, 2009.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. *Intermedialidade e estudos interartes: desafio da arte contemporânea*, v. 2, Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG, p. 51-73, 2012.

SILVA, A. C. *Francisco Félix de Souza, mercador de escravos*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SILVA, H. P. *Herzog, Glauber e 'Cobra Verde'*. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3538&titulo=Herzog,_Glauber_e_%22Cobra_Verde%22>. Acesso em 07 jan. 2016.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. New York University. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 019 – 053 jul/dez. 2006.



CENAS HAROLDIANAS

Moisés Ferreira do Nascimento (UFRJ/CAPES)¹

Resumo: O trabalho apresenta aquilo que denominamos “cenas haroldianas”, construídas a partir de algumas entrevistas de Haroldo de Campos. Tais cenas são parte de um projeto muito mais amplo, que consiste não só na leitura e recolhimento das entrevistas haroldianas, mas também em re-entrevistas do poeta-crítico a partir desses escritos, que enxergamos como que inseridos numa prática de escrever.

Palavras-chave: Haroldo de Campos; Entrevistas; Crítica literária.

Cena 1

Com um franco sorriso no rosto, Haroldo abre o portão de casa, convidando aquele que chega a entrar sem cerimônia. Com dificuldade e auxílio precioso de uma bengala, conduz o visitante, Gerald Thomas, para entrar no seu infinito particular, na sua babel, onde finismundos habitam. Naquele metro quadrado perdido em meio aos perdizes da modernidade muitos séculos de poesia transitam, muitas vozes, muitas vozes poéticas permanecem vivas, em movimento constante. É 2001, século 21, e Haroldo resiste. Gerald não sabe como portar-se diante de tamanha confusão-profusão de línguas-mundos, ora invocando-o como um último guardião da arte, ora trazendo à baila a máxima diferencial, que vê ali o que já está lá, do outro lado das coisas. A julgar pelo corpo, afecto e morbo, há talvez um pedido de *timeout*, pé no freio, organização da casa; os dias são maus, a idade avança, urgem os dias quietude. A julgar pelo corpo, há todavia viveres, inquietações, indícios de coisas por existir, travessia, ainda, [pois] é de vida que se trata.

¹ Graduado e Mestre em Letras (UFES), Doutorando em Letras (UFRJ). Contato: moises.literatura@gmail.com



Cena 2

é 1961. a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis ferve. II Congresso de Crítica e História Literária. os maiores nomes da crítica no Brasil se fazem presentes. Antonio Candido, Roberto Schwarz, João Alexandre Barbosa. os intelectuais portugueses Jorge de Sena, Adolfo Casais Monteiro, Antonio Soares Amora, exilados deste lado do Atlântico. o casal mineiro Affonso Ávila e Laís Correa Araújo lá estão. os poetas concretos também. levaram “o pulo da onça”, um salto participante.

>>>>> **sem forma revolucionária não há arte revolucionária** (Maiakovski) <<<<<

| *post-scriptum* plano-piloto da poesia concreta, distribuição em larga escala |

a temperatura está amena, tempo levemente nublado, clima amistoso para uma boa prosa. Laís quer saber. saber mais. sobre linhas. sobre evoluções. sobre tendências. sobre legitimidades. sobre invenções. Laís quer saber mais sobre poesia.

Haroldo, meticulosamente, coletivamente, responde.



Cena 3

Maio de 2003. Perdizes ainda é um reduto tradicional da classe média paulistana, só que agora um pouco soterrado pelo que há de pior na modernidade brasileira guiada pela construção civil. Carros, muitos carros e ônibus transitam em looping ad infinitum por todo o bairro. Prédios, muitos prédios, arranha-céus mesmo, com dezenas de andares e zilhões de portas ocupam de uma extremidade a outra a rua Monte Alegre, há 30 anos basicamente constituída de casas. No nº 635, há um oásis, ou um ponto de resistência aos ditames do progresso pautado em edifícios. A casa de Haroldo de Campos, daquelas típicas casinhas paulistanas, com pequenas árvores e plantas ocupando um modestíssimo pátio frontal, resiste aos subsídios da pior modernidade e ocupa na rua um dos fragmentos restantes onde ainda é preciso apertar a campainha e gritar “Ô, de casa”, onde os correios precisam avisar diretamente quem ali habita das coisas que chegam.

Questões sobre família, infância, leitura, poesia, escritos, traduções, viagens, amizade são respondidas com uma voz precisa, porém um pouco fatigada, anunciando talvez um pedido de trégua por parte do corpo, amante cansado de uma alma aguçada de desejos. Muitos desejos: traduzir poemas do egípcio, do asteca, neogregos...

Dali a três meses, esse corpo vai dizer “chega!”. Mas é mês de maio agora, e Haroldo não se curva.



Cena 4

Cidade do México, 1991. Universidad Nacional Autónoma de México, Cátedra João Guimarães Rosa. A convite de Horácio Costa, Haroldo de Campos ai está para um depoimento sobre os seus mais de 40 anos de poesia. Alunos, professores, poetas. São muitos os interessados em ouvir aquele que é talvez um dos principais nomes da poesia brasileira, parte daquele que talvez seja o último movimento coletivo de renovação das artes no século XX.

Horácio está bem ansioso e quase completo. A visita de Haroldo à Unam, para ele, significa um aggiornamento didático – para a Cátedra e para os interessados em poesia brasileira por lá; até porque, no fundo no fundo, é de linha evolutiva que se trata.

Para Haroldo, ir ao México é como visitar uma casa conhecida, dos tempos de juventude, que se frequenta de tempos em tempos, onde se encontra grandes amigos (de longe, mas sempre perto, à distância de um fax, um correio, um telefonema) e conta-lhes sobre os anos vividos, coisas feitas, caminhos a seguir. Há sete anos ali estava, participando do simpósio em comemoração aos setenta anos do amigo Octavio Paz. Daqui a sete anos, ele ali estará novamente, recebendo o prêmio que leva o nome do amigo, que já vai ter partido para outras galáxias.

Dos clubes às concreções, Haroldo ensaia uma história de vida-obra, acompanhada atentamente por dezenas de pares de olhos deslumbrados com tantos mundos, tantas constelações.



Cena 5

... imaginei *Finismundo* como um *poema 'pós-utópico'*, expressão que prefiro ao conceito já gasto e equívoco de 'pós-moderno'.

[**Corte 1** – Cidade do México, 1991, Universidad Nacional Autónoma de México, Cátedra João Guimarães Rosa]

Se bem que poderia ser também:

Un joven poeta brasileño de hoy, creo que un joven poeta en general, de donde sea, tiene que tener en cuenta el trabajo de la poesía concreta, brasileña para hacer su poesía del presente, la poesía de la presentidad como ya llamo, la poesía *postutópica*.

[**Corte 2** – TELEVISA, DF, México, 1984. Entrevista para el video “Haroldo de Campos”, realizado por Adriana Contrera y Hugo Bonaldi para el programa de televisión *Para Gente Grande*]

ou:

Entendo que o momento que atualmente vivemos (...) não é propriamente pós-moderno, mas, antes, *pós-utópico*.

[**Corte 3** - Instituto Nacional de Bellas Artes, CDMX, México, 1984. Simpósio *Más Allá de las Fechas, Más Acá de Los Nombres*, de homenagem aos setenta anos do amigo Octavio Paz (publicado no livro de ensaios *O arco-íris branco*)]

E, ainda:

... (Octávio) Paz, em *Los hijos del limo*, afirma: “A vanguarda é a grande ruptura e com ela se fecha a tradição da ruptura”, assinalando a emergência de uma poesia de “pós-vanguarda” (na qual ele próprio se integraria), designação que não lhe parece, todavia, muito exata. É algo a discutir. Preferiria falar numa poesia “*pós-utópica*”.

[**Corte 4** – e Folha de São Paulo. 21 de agosto de 1983. Jornal Folha de S. Paulo, caderno *Folhetim*, entrevista ao editor Rodrigo Naves]

Mas também:

Neste seu livro, Haroldo de Campos nos apresenta o momento *pós-utópico* de seu trabalho poético, que veio tomando corpo ao longo desses últimos anos, mas que já se insinuava, aqui e ali, em alguns poemas esparsos dos anos 60 e 70. Poesia da *agoridade*, da construção do presente através da expropriação (e da reapropriação) crítica da tradição.

[**Corte 5** – São Paulo, editora Brasiliense, 1985. Contracapa. *A educação dos cinco sentidos*]

Making-off 1

Câmera na mão, take de Haroldo saindo pelo portão de entrada do pequeno pátio do seu sobrado no número 635 da rua Monte Alegre, em Perdizes, rumo à PUC-SP, a dois quarteirões de distância de sua casa. Apontando para um prédio que se ergue, Haroldo afirma ser sua residência uma ilha de resistência à construção civil e sua capacidade de acabar com o pouco que resta de natureza aprisionada na cidade de São Paulo. Diz que corretores por vezes batem na porta de sua casa, insistindo para que aceite os ditames da modernidade moldada ao sabor do capital, com sua ideia de vida configurada em apartamentos e condomínios. Bibliocasa erguida ao longo de 30 anos de rua Monte Alegre, mas ainda em construção, são outros os planos haroldianos para aquele endereço. Estudantes e pesquisadores entrando e saindo, grupos de leitura poética e estudos de tradução. Centro de Estudos Poéticos Haroldo de Campos. [Porque] não se trata de metro quadrado, mas de morada, Ítaca singular dos que são moldados pelo signo da viagem, sorrindo, Haroldo diz não.

Making off 2

Paminy Moda Feminina ★

Visita Como chegar

Loja de moda feminina - Perdizes

Endereço: R. Monte Alegre, 635 - Perdizes, São Paulo - SP, 05014-000

Telefone: (11) 3675-4621

Horário: sábado	09:30-18:00
domingo	Fechado
segunda-feira	09:30-19:00
terça-feira	09:30-19:00
quarta-feira	09:30-19:00
quinta-feira	09:30-19:00
sexta-feira	09:30-19:00

Sugira uma edição



Cenas criadas a partir dos seguintes textos:

- 1) Entrevista ao programa Gerald.UOL, apresentado por Gerald Thomas, 2002. Disponível no sítio: <http://geraldthomas.net/T-Haroldo-de-Campos.html> (Acesso em 30/09/2017)
- 2) Entrevista a Laís Correa de Araújo, publicada na coluna *Roda Gigante*, do Jornal Estado de Minas, em 13 de agosto de 1961.
- 3) Entrevista a Thelma Médici Nóbrega, publicada em **Céu acima** (org. Leda Tenório da Motta), São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 2005, p. 343-366.
- 4) Conferência de Haroldo de Campos na cátedra “Guimarães Rosa” da UNAM, coordenada na época pelo poeta e ensaísta Horácio Costa, publicada em H. de Campos, **Depoimentos de oficina**, São Paulo: Unimarco Editora, 2002, p. 15-58.
- 5) Depoimento de Haroldo para a série “Expresso Brasil”, exibida na cultura, sob o título “A São Paulo de Haroldo de Campos”. Disponível em <http://tal.tv/video/o-sao-paulo-de-haroldo-de-campos/> (acesso em 30/09/2017)

Referências bibliográficas

- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagens e outras metas**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **Depoimentos de oficina**. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.
- DERRIDA, Jacques; STIEGLER, Bernard. **Ecografias de la Televisión: Entrevistas filmadas**. Traducción de M. Horacio Pons. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998.
- FELDMAN, Ilana. O apelo realista. Revista FAMECOS. Nº 36. Agosto de 2008, p. 61-68.
- _____. Na contramão do confessional: O ensaísmo em Santiago, Jogo de cena e Pan-Cinema Permanente. In: **Ensaaios no real: O documentário brasileiro hoje**. Org. Cezar Migliorin. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010. p.149-167.
- MOTTA, Leda Tenório da (org.). **Céu acima: para um tombeau de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2005.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

VÍDEOS MULTIMODAIS: UMA RELEITURA DAS TEMÁTICAS ESCOLARES

Regina Uemoto Maciel Martins (UNEMAT)¹

Tânia Pitombo de Oliveira (UNEMAT)²

Resumo: O objetivo deste trabalho é descrever o Projeto TV Pompeu, uma ação educacional, que tem como proposta a produção de vídeos escolares feitos por alunos, tornando a aprendizagem significativa, através da mediação tecnológica, do diálogo reflexivo, pensamento crítico, pesquisa, autoria, trabalho coletivo, levando-os à intervenção social e ao exercício da cidadania. Esse trabalho tem como aporte teórico Moran (2000), Prado (2002) e Soares (2000). Pretende-se fazer um breve histórico do projeto e apresentação da pesquisa de campo desenvolvida através de uma entrevista com os alunos, que discorreram sobre a importância do projeto.

Palavras-chave: Projeto TV Pompeu; Vídeos Escolares; Aprendizagem Significativa.


Introdução

A sociedade contemporânea está em constante mudança, e conseqüentemente, a educação necessita de transformações. As tecnologias estão em evidência em todos os espaços e incluí-la na sala de aula é um desafio.

Muitos avanços já aconteceram desde então, tais como: educação à distância, plataformas virtuais, vídeo conferências, fóruns e outras ferramentas tecnológicas que permitiram ações que antes eram impossíveis. Pois bem, mas só a tecnologia não é o

¹ Possui graduação em Letras, Português-Inglês, Licenciatura Plena pela Faculdade Ibero-Americana de Letras e Ciências Humanas (1991) e habilitações Tradutor-Intérprete pela Faculdade Ibero-Americana de Letras e Ciências Humanas (1991). Possui também Especialização em Planejamento Educacional pela Universidade Salgado de Oliveira.(1998). É mestranda no curso de Mestrado Acadêmico PPG - Letras (2016), pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). É Pesquisador/Membro do Projeto de Pesquisa Leituras Urbanas e suas materialidades discursivas socioambientais no Norte do Mato Grosso, Portaria nº 3214/2017, UNEMAT - Campus Universitário de Sinop.

² Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (1985), mestrado em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (2000) e doutorado em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (2007). Atualmente, é professora adjunta titular da Universidade do Estado de Mato Grosso e membro titular do quadro docente dos Programas de Pós-Graduação PPGLetras - Mestrado Acadêmico em Letras e PROFLETRAS - Mestrado Profissional em Letras UNEMAT/SINOP. Líder do Grupo de Pesquisa Educação e Estudos da Linguagem (CNPQ). Atua como professora pesquisadora no Projeto MULTILETRAMENTOS E TECNOLOGIA: formação e prática docente, professora pesquisadora no Grupo de Pesquisa EDUCAÇÃO CIENTÍFICO-TECNOLÓGICA E CIDADANIA e no CENTRO DE EDUCAÇÃO E TECNOLOGIA ASSISTIVA.



suficiente, é necessário repensar como inseri-la no meio educacional de forma significativa e não apenas como uma ferramenta.


Como chegar a uma educação de qualidade? Eis o maior desafio. Moran reforça o quanto é importante refletir sobre esse conceito, explicando que,

Educação é o foco, além de ensinar, é ajudar a integrar ensino e vida, conhecimento e ética, reflexão e ação, é ajudar a integrar todas as dimensões da vida e encontrar o caminho intelectual, emocional, profissional que leve o indivíduo à realização e contribuição para a mudança social. Educar é transformar a vida em processos permanentes de aprendizagem. É ajudar os alunos na construção de sua identidade, do seu caminho pessoal e profissional, mostrar um projeto de vida que lhes permitam encontrar seus espaços pessoais, tanto no social como no profissional, com o objetivo de torná-los cidadãos realizados e produtivos. Ensinar é um processo social de cada cultura com suas normas, tradições e leis, mas não deixa de ser pessoal, pois cada um desenvolve seu estilo, aprendem e ensinam. O aluno precisa querer aprender e para isso, precisa de maturidade, motivação e de competência adquirida. (MORAN, 2000, p.01)

Percebe-se dessa forma, que a educação tem papel fundamental na vida das pessoas e que, a partir dela, pode-se mudar o mundo. Tendo-se essa consciência, deve-se repensar nas políticas educacionais e de como vem sendo trabalhadas as diversas dinâmicas dentro da promoção da aprendizagem.

É na tentativa de se oferecer uma educação de qualidade que as propostas educacionais incentivam a integração das diversas tecnologias aos conteúdos curriculares. Fala-se, então, do que se chama de “pedagogia de projetos”. No entanto, trabalhar na forma de projetos requer uma mudança em vários aspectos da educação, que envolvem desde a estrutura de cinquenta (50) minutos de aula até o diretor da escola. Isso porque projetos interdisciplinares extrapolam o tempo de aula e o espaço físico da sala e da escola (PRADO, 2002). É preciso, então, que se promova projetos articulados entre os vários coautores da escola (diretor, coordenador, professor e alunos), pois é só a partir do movimento em direção a um interesse comum, que possibilitará a busca de novas práticas pedagógicas, resultando numa aprendizagem significativa de intervenção social e de cidadania.

Paulo Freire não se esquecendo da importância da articulação entre a educação e as tecnologias, vem contribuir com suas ideias, que consideram a comunicação e a interação como elementos fundamentais no processo educacional. “A educação é comunicação, é diálogo, na medida em que não é transferência de saber, mas um



encontro de sujeitos interlocutores que buscam a significação dos significados”. (FREIRE, 1996, p.69). O autor ainda acrescenta que a educação libertadora possui algumas características importantes: a colaboração, a organização e a síntese cultural, ideias que são a base da Educomunicação.

Esse termo é hoje utilizado por Soares como

o conjunto das ações inerentes ao planejamento, implementação e avaliação de processos, programas e produtos destinados a criar e fortalecer ecossistemas comunicativos presenciais ou virtuais, tendo como conteúdo o que as pessoas pensam de si mesmas e do mundo ao seu redor.(SOARES, 2000, p.12)

É a partir desse referencial teórico que se formou o Projeto TV Pompeu que se constitui pelo uso das mídias na educação, organiza-se através da pedagogia de projetos e faz parte do Projeto Educomunicação.


Mídia e educação: a televisão como prática pedagógica

A sociedade contemporânea proporciona às pessoas em geral uma cultura audiovisual que exige novos modos de ler, aprender e perceber as informações e os saberes. Esses processos de comunicação por serem mais acessíveis e atrativos contrastam com o sistema proposto no espaço escolar composto de professor-livro-aluno.

Entre as várias mídias presentes, a que nos interessa é a televisão, por ser a predominante e de maior acesso nos lares brasileiros. É por meio dela, que gerações aprendem a consumir, adotar estilos de vida, a conhecer o mundo e a se reconhecer na sociedade.

Por tudo isso, é preciso que a escola enfoque o mundo televisivo e o transforme em objeto de estudo, compreendendo sua linguagem, condições de produção e o incorpore ao espaço escolar de forma pedagógica. Carneiro explica,

Estudos garantem que se deve abordar a relação educação-televisão a partir de três perspectivas complementares: educação para uso seletivo da TV; educação com a TV; educação pela TV. O consumo seletivo e crítico da TV objetiva desenvolver a competência dos alunos para analisar, ler com criticidade e criativamente os programas. Na educação com a televisão, utilizam-se programas como estratégia



pedagógica para motivar aprendizados, despertar interesses, problematizar conteúdos. E educar pela televisão significa comprometer emissoras a ofertar mais e melhores programas ao público infanto-juvenil. (CARNEIRO, 2002, p. 103)

Diante disso, a escola não pode se limitar ao trabalho com o texto verbal, é imprescindível que as mídias audiovisuais pertençam ao universo escolar, a fim de que a realidade externa venha para dentro das discussões e propiciem leituras críticas e reflexivas das mídias.


O mundo audiovisual vai exigir do leitor novas competências, que o torne capaz de ler, compreender, interpretar, criticar, concordar, discordar, incorporar e produzir através dos conceitos aprendidos. A principal questão a ser enfatizada é que se fazendo uma leitura crítica das mídias é possível incentivar os alunos a desenvolverem várias habilidades, tais como: observação, atenção, memória, associação, análise, síntese, pensamento lógico e criativo e associá-los a aspectos sonoros. Além de tudo isso, é possível relacionar todos esses conceitos à memória, ou seja, conhecimentos prévios que nos são familiares de acordo com experiências e leituras de mundo. Assim Garcez afirma,

[...] para que a percepção esteja bem afinada, não basta um olhar ingênuo, passivo, submisso, desatento ou distraído. É necessário responder, é preciso ser atuante, participante, ativo. Nesse processo, colocamos as capacidades de nossa mente e de nossa sensibilidade em imensa atividade. Esse trabalho é ao mesmo tempo de indagação, de questionamento e de elaboração de múltiplas possíveis respostas. (GARCEZ, 2005, p. 107).

Dessa forma, evidencia-se que o trabalho com o a mídia audiovisual possibilita uma série de atividades que favorecem a ampliação do conhecimento do aluno. Nessa dinâmica de interação e troca de experiências, é possível a efetivação de uma aprendizagem significativa, favorecendo a construção da identidade e da cidadania.

Pedagogia de projetos

Os diferentes contextos e realidades sociais vividos atualmente exigem que os cidadãos apresentem um perfil dinâmico, flexível, de autonomia, de reflexão e criticidade. Para atender a essa demanda, as escolas precisam se adequar, pois as



necessidades de aprendizagem, conhecimento não estão mais centrados dentro das paredes dessas instituições. Há um horizonte muito mais amplo à disposição dos que querem aprender e construir o seu conhecimento.


É com esse olhar, que se fala hoje, em pedagogia de projetos. Essa proposta tenta articular formas de ensinar integradas às diversas mídias e currículos, com o objetivo de tornar a aprendizagem significativa. Valente (1999, p. 141) denomina esse tipo de aprendizagem de “construcionista” e explica, “[...] significa a construção de conhecimento baseada na realização concreta de uma ação que produz um produto palpável (um artigo, um projeto, um objeto) de interesse pessoal de quem produz.”

O trabalho desenvolvido por projetos permite que os alunos sejam os produtores do seu próprio conhecimento, pois passam a pesquisar, inferir, compreender e interpretar leituras que até então não passavam de informações ouvidas de forma passiva. (PRADO, 2002)

Nesse sentido, o trabalho por projeto requer mudanças na atuação do professor e na gestão dos currículos e da organização das aulas. Nesse processo, o professor tem papel fundamental de mediador. Ser mediador requer que o professor seja capaz de entender o mundo cultural, histórico, social, cognitivo e afetivo dos alunos, para que ele possa saber como intervir no processo-aprendizagem, fazendo com que através dos projetos, os conceitos sejam compreendidos, apreendidos e transformados pelos alunos. Assim, Prado explica

[...] existem três aspectos fundamentais que o professor precisa considerar para trabalhar com projetos: as possibilidades de desenvolvimento de seus alunos; as dinâmicas sociais do contexto em que atua e as possibilidades de sua mediação pedagógica. (PRADO, 2002, p. 13)

É importante ressaltar que trabalhar com projetos não deve ser encarado como uma metodologia pronta, como se houvesse uma receita de como se trabalhar o processo ensino-aprendizagem. Pelo contrário, deve-se pensar na pedagogia de projetos de forma que a escola passe a ser concebida como um espaço de desenvolvimento de aspectos sociais, afetivos, culturais, históricos e cognitivos dos alunos aliados à compreensão e domínio das novas tecnologias (computador, internet, televisão, celulares, e-books), procurando resolver o desafio da contemporaneidade, de entrelaçar currículos escolares aos saberes que ultrapassam a sala de aula. Nessa perspectiva, Hernandez (1998, p. 49)



ênfatiza que o trabalho por projeto "não deve ser visto como uma opção puramente metodológica, mas como uma maneira de repensar a função da escola."

Um dos pressupostos básicos do trabalho com projetos é a flexibilidade, o estar aberto para o desconhecido. A flexibilidade se explica pelo fato de no decorrer das ações, serem possíveis novos caminhos e necessidades e, a partir disso, haver novas estratégias para que sejam sanados os problemas do momento. Essa é uma característica importante, pois a liberdade de se planejar, aplicar, avaliar, diagnosticar, replanejar e assim por diante, permite a construção de uma atividade cíclica que não propõe o engessamento das ações que foram planejadas no início, mas que pode ser repensada de acordo com os problemas surgidos no decorrer, mas que não pode perder de vista o objetivo proposto. O projeto tem um objetivo, no entanto, para se atingi-lo, pode-se chegar a situações e contextos que não são planejados e nem conhecidos e para lidar com eles, busca-se conhecimentos até então desconhecidos. (PRADO, 2002).

Portanto, ao se adotar a pedagogia de projetos,  necessário que o professor avalie se os objetivos e ações planejadas oferecerão aos alunos aprendizagens significativas, integrando recursos tecnológicos a contextos escolares, de forma que se viabilizem respostas em consonância com as ideologias propostas no espaço escolar.

Educomunicação: uma prática de ações conjuntas entre a comunicação e a educação.

A relação entre a comunicação e a educação surgiu por volta de 1979, com Paulo Freire. O autor entendia que para se educar era necessário se comunicar, tendo assim, a educação a função de formar e transformar os alunos. O autor já dizia "aprender a ler é aprender a entender o mundo, isto é, ter acesso aos tesouros de toda a literatura, a todo conhecimento produzido e registrado de forma escrita. Aprender a escrever significa mudar esse mundo, isto é, imprimir nele sua própria existência, seu ponto de vista, sua opinião". (FREIRE, 1996, p.12)

No entanto, a origem do termo "Educomunicação"  relativamente nova e tem como principal expoente brasileiro, o professor Ismar de Oliveira Soares, coordenador do Núcleo de Comunicação e Educação (NCE) da Universidade de São Paulo (USP). O professor destaca "[...] as linhas que compõem a Educomunicação são: a) mediação

tecnológica na educação; b) educação para comunicação; c) gestão comunicativa.” (SOARES, 2000, p.11).

Sendo assim, a prática pedagógica da Educomunicação contribui para a construção crítica em relação aos meios de comunicação de massa, construção de processos para formação cidadã dos educandos e promoção de espaços de diálogos horizontais em que as relações de poder sejam desconstruídas.

Projeto TV Pompeu


O Projeto TV Pompeu nasceu no ano de 2012 da vontade de um grupo de professores em utilizarem o recurso tecnológico da escola, a televisão, como uma forma de incentivar a produção de vídeos escolares e assim proporcionarem uma aprendizagem significativa tanto para o grupo de alunos produtores como para os leitores dessa produção. Esse projeto acontece na Escola Estadual Desembargador Milton Armando Pompeu de Barros, Colíder – MT.

A escola se localiza no centro do município de Colíder e centraliza todo o ensino médio público. Por essa razão, a clientela atendida é bastante diversa, vindo alunos de todos os bairros para estudarem nesse espaço. A escola ofertava até o ano de 2016 duas modalidades de ensino: O Ensino Médio Integrado à Educação Profissional em Técnico de Informática e o Ensino Médio Regular.

Esse projeto teve como pressuposto teórico o Projeto Educomunicação, que passou a ser adotado como prática pedagógica pela Secretaria de Estado de Educação do Estado de Mato Grosso a partir do ano de 2008.

No início do projeto, os alunos eram organizados em poucas equipes, totalizando cinco (5). Eram apresentados programas no horário de intervalo, com duração de 15 minutos, em todos os períodos. Os vídeos tinham temáticas variadas para cada dia da semana: esporte, lazer, educação, humor, saúde e variedades.

O primeiro programa foi exibido no dia 02/04/2012 e tratava sobre notícias da escola. O trabalho apresentado surpreendeu pela qualidade das vinhetas criadas e pela programação. No entanto, percebeu-se que os alunos estavam sobrecarregados com tantos trabalhos escolares, além das edições de vídeos semanais. Decidiu-se então, reduzir as apresentações para dois dias da semana, terça e quinta.



Os alunos se empenhavam ao máximo e desenvolviam os vídeos com seus próprios recursos, pois a escola não tinha câmera, computador e nem espaço reservado para que as equipes pudessem desenvolver as atividades propostas.

No ano de 2013, a escola conseguiu avanços. Foi feita a implantação da rádio escolar nos outros dias da semana em que não havia os vídeos. Os alunos faziam ao vivo e organizavam uma programação com músicas previamente selecionadas e notícias tanto da escola como da comunidade escolar. Já os programas de televisão eram apresentados os mesmos nos três períodos e quem ficava responsável por essa ação era o professor-coordenador. Foi construído também um espaço físico e foram adquiridos um computador, uma câmera filmadora e uma mesa de som com microfone.

Os alunos participaram de forma voluntária, a partir do convite do professor-coordenador responsável que organizava os programas e as pautas que seriam apresentadas no decorrer do ano, fazendo um cronograma de todas as atividades que seriam desenvolvidas.

Desde então, o Projeto vem se solidificando, contando com um número cada vez maior de alunos participantes. Até o ano de 2016, havia vinte e cinco equipes, trazendo novas propostas de programações e aprimorando a qualidade das apresentações.


Entrevistas com os alunos

No início do ano de 2017, foi feita uma entrevista com os alunos participantes do Projeto TV Pompeu do ano de 2016, a fim de se verificar a importância do projeto para eles.

Diante dessa proposta, foi feita a pergunta: “O que vocês acham do projeto TV Pompeu? Acham-no importante para a escola? Por quê?”

Entre as dezesseis equipes que expuseram suas ideias, abaixo serão descritos os recortes mais relevantes, demonstrando que existem visões diferenciadas que justificam a importância do projeto na vida deles. Abaixo estão descritos alguns depoimentos que melhor descrevem as opiniões apresentadas. Assim, temos:

ALUNO 1 - - Eu acho que o projeto TV Pompeu é importante para a escola, porque é um projeto que aproxima os alunos dos demais profissionais da escola, tanto dos professores como dos demais profissionais: pessoal da limpeza, pessoal da secretaria. Eu acho isso importante, essa proximidade com os alunos.



ALUNO 2 - Uma interação dos alunos entre si também, porque você acaba pegando amizade com outros alunos, dependendo da forma, do contexto que a TV Pompeu, você tem que fazer entrevista, conversar com os outros alunos e isso deixa cada vez mais próximo um do outro.

A fala desses alunos deixa claro que o projeto TV Pompeu contribuiu para maior interação não só entre eles, mas também com toda comunidade escolar, pois por se tratar de um trabalho coletivo, exige deles a convivência dentro do respeito, educação e cordialidade, para se ter um ambiente harmonioso.

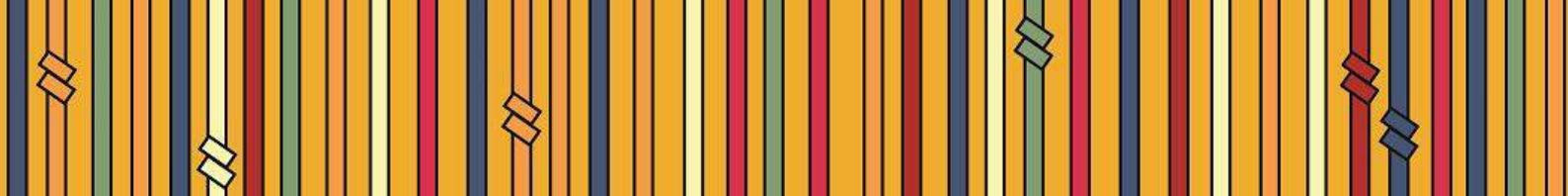
Outra vantagem do projeto é a contribuição que ele traz aos alunos participantes na formação e aprendizagem, possibilitando um conhecimento diferenciado, através da pesquisa, capacidade de realizar entrevistas, edição de vídeos, uso de microfones, desenvolvimento da escrita na elaboração de roteiros e redações textuais, melhoria na oratória e autoestima. Tudo isso é comprovado na fala dos alunos que dizem o que se segue:

ALUNO 3 - Ele é importante sim para a escola, onde nos leva mais conhecimento, é um aprendizado além do que vai na sala de aula. A gente pesquisa mais, trazemos mais informações para os outros alunos...

ALUNO 4 - Os alunos que acabam participando, eles acabam adquirindo vários conhecimentos e isso é muito importante para a escola [...]. É um programa que você vai estar mostrando as suas habilidades, um programa que você vai estar mostrando o seu conhecimento e também além de estar mostrando, vai estar também adquirindo vários conhecimentos também.

Não se pode esquecer do impacto educacional, social e tecnológico que esse projeto tem trazido aos alunos participantes. O impacto educacional se traduz em todas as competências, habilidades, conhecimento e aprendizagem adquiridos através do projeto. O impacto social se refere ao mercado de trabalho, em que muitos são inseridos por possuírem habilidades com edição de vídeos, reportagens, entrevistas, oratórias e roteiros, pois a mão de obra qualificada é difícil de encontrar na comunidade. As habilidades aprendidas fortalecem aptidões e talentos para futuras carreiras ligadas a essa área.

ALUNA 5 - O projetoTV Pompeu é muito importante para a escola porque possibilita que os alunos saiam do mundo da sala de aula e vá para outro mundo, criando a possibilidade de eles expandirem suas



ideias, conhecerem um mundo diferente, de produzir uma tv, por exemplo, e isso possibilita que o aluno vá em busca de novos materiais, indo em busca de novos caminhos e abra sua mente para novas profissões e novos horizontes.

Cabe ressaltar o impacto tecnológico que a produção de vídeos traz para a vida desses alunos. A possibilidade de criar vídeos, transformando a realidade em imagens, sons, cenas audiovisuais, requer criatividade, arte, ser hábil no que faz, expressa o olhar crítico de quem visualiza um problema e mostra para o espaço educativo um enfoque, um viés que poderia ser abordado de outra forma, mas que aquele grupo, com sua ideologia e repertório de mundo escolheu fazer daquela forma.


O Projeto tem uma grande importância para a vida escolar dos alunos e demais profissionais da comunidade, pois através dos vídeos apresentados há vários resultados positivos, trazendo prestação de serviços, informação, conhecimento e entretenimento através de diversos gêneros textuais.

Considerações finais

Pensar na contemporaneidade é viver um mundo dominado e interpelado pelas tecnologias que estão presentes em todos os ambientes e atividades. As relações estão construídas nas interações dos homens com outros homens, dos homens com a natureza, dos homens com suas produções e tudo concretizado pelas tecnologias.

A sociedade atual vive, então, um momento dominado pelo que Leite in Freire (2008, p.63) chama de “língua universal digital”: que segundo a autora “[...] vem promovendo a integração global da produção e distribuição de palavras, sons e imagens de nossa cultura, personalizando-os ao gosto das identidades e dos humores dos indivíduos.”.

Sendo assim, a contemporaneidade tem trazido mudanças significativas na sociedade em geral e a esfera pedagógica não está desvinculada desse processo e precisa se atualizar, incluindo as tecnologias no espaço educacional. A autora Leite in Freire (2008, p. 66) defende que “[...] as mídias precisam ser vistas como prática pedagógica, não apenas como ferramenta atrativa e diferente, mas deve estar pautada no conceito pedagógico da Tecnologia Educacional (TE)”. A Associação Brasileira de Tecnologia Educacional (ABT, 1982) explica que Tecnologia Educacional é entendida como: “uma



opção filosófica, centrada no desenvolvimento integral do homem, inserido na dinâmica da transformação social; concretiza-se pela aplicação de novas teorias, princípios, conceitos e técnicas num esforço permanente de renovação da educação.”

O Projeto TV Pompeu concilia a mídia educacional, através da televisão, como TE na prática pedagógica e as produções feitas até o presente momento vem sendo bastante atraentes e interessantes. Dentre os benefícios alcançados, pode-se destacar a autonomia juvenil, cidadania, escrita e fala individual e coletiva, leitura de mundo de forma crítica, habilidades em lidar com o mundo digital (edição de vídeos, filmagem, sonoplastia, imagem), trabalho no coletivo e relações horizontais, em que todos são tratados e respeitados igualmente, sendo valorizados e incentivados a exporem seus pontos de vista.

Os resultados apresentados nesse artigo são parciais, pois o projeto está em andamento e as atividades do ano de 2017 iniciaram a partir do mês de abril. Espera-se que seja mais um ano com resultados profícuos e que os alunos se engajem no aprimoramento dos vídeos e se motivem a produzir trabalhos significativos e que sirvam de exemplo para comunidade escolar.


Referências bibliográficas

Associação Brasileira de Tecnologia Educacional. Independência e inovação em Tecnologia Educacional. Ação-reflexão. *Revista Tecnologia Educacional*, Rio de Janeiro. Associação Brasileira de Tecnologia Educacional, v. XI, n. 47, Jul/Ago, 1982, 16-17.

CARNEIRO, V. L. Q. Televisão/vídeo na comunicação educativa: concepções e funções. In: FIORENTINI, L. M. R.; CARNEIRO, V. L. Q. *TV na escola e os desafios de hoje: usos da televisão e do vídeo na escola*. 2ª. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

FREIRE, P. 1996. *Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, W. (org.) *Tecnologia e Educação - as mídias na prática docente*. Editora Wak – Brasil – Rio de Janeiro - 2008 – 1ª edição.



GARCEZ, Lucília Helena do Carmo. *A leitura da Imagem*. In: *Integração das Tecnologias na Educação/Secretaria de Educação a Distância*. Brasília: Ministério da Educação, Seed, 2005. pp.107-111.

HERNÁNDEZ, F. *Transgressão e mudança na educação: os projetos de trabalho*. Porto Alegre: ArtMed, 1998.

MORAN, José Manuel et al. *Novas tecnologias e mediação pedagógica*. 6ª. ed. Campinas: Papirus, 2000.

PRADO, Maria Elisabette Brisola Brito *Pedagogia de projetos: fundamentos e implicações*. Brasília: Ministério da Educação, Seed, nº 22, março/abril, 2002. In *Capítulo: Tecnologia, currículo e projetos. Coleção Série Informática* <http://portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/1sf.pdf>. Acesso em 02 ago. 2017.

SOARES, Ismar de Oliveira, 2000. *Educomunicação: um campo de mediações*. Revista Comunicação & Educação nº 19, São Paulo. Segmento /ECA/USP, ano 7, p. 12-24, set/dez de 2000.

VALENTE, J. A. *Formação de professores: diferentes abordagens pedagógicas*. In VALENTE, J. A. (Org.) *O computador na sociedade do conhecimento*. Campinas: Unicamp-nied, 1999.

AS TIRAS DE JORNAL E O MUNDO DA CRIANÇA

Renan Duarte (UFJF)¹

Resumo: O presente trabalho busca investigar as tiras protagonizadas por crianças, ou *kid strips*. Para tanto, buscamos identificar pelo menos duas tradições possíveis na forma como tais quadrinhos representam a infância e, para além disso, como os artistas utilizam-se da infância como uma lente para comunicar uma visão de mundo. Obras como *Max und Moritz*, de Wilhelm Busch, *The Katzenjammer Kids*, de Rudolph Dirks, e *Peanuts*, de Charles Schulz foram alvos de análise.


Palavras-chave: *kid strips*; tiras; infância

Antes do final do século XIX, uma nova forma de arte ganha força emergindo dos jornais. Os quadrinhos em pouco tempo apeterceram o gosto popular e se disseminaram como um modo narrativo presente em praticamente todas as esferas sociais, tornando-se, ao longo do tempo, o que Umberto Eco (1970) denominou como parte do repositório último das mitologias que ainda permeiam o nosso imaginário.

Uma das formas mais proficuas e vindouras da nona arte (ou quadrinhos) – as tiras de jornal - tem sido, também, a responsável pela propagação dos quadrinhos ao longo de toda sua história. Representam, na maioria dos casos, o primeiro encontro do leitor com os quadrinhos, por ser de rápida leitura, geralmente simples, curtas e de fácil acesso pela ampla distribuição em jornais, revistas, livros didáticos e, em tempos de novas mídias, pelas redes sociais.

Trata-se, portanto, de uma arte visual e narrativa que ainda se insere de forma profunda cotidianamente na vida das pessoas e que, curiosamente, passa despercebida. Tal arte, como toda arte, possui sua própria tradição, que cunhou sua linguagem, temas e modos de fazer. Esta pesquisa intenta investigar um gênero específico das tiras de jornal: as *kid strips*, ou tiras protagonizadas por crianças. Grande parte dessas tiras respondem, de alguma maneira, a uma tradição de representações da infância nas HQs. Modelos que retomam obras significativas da virada do século XIX para o XX, e do início do século XX, como *Os Sobrinhos do Capitão*, de Rudolph Dirks, e *Little Nemo in the Slumberland*, de Winsor McKay.

¹ Contato em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Email: renanduarte72@hotmail.com



Interessa-nos compreender como a infância é representada ao longo da história das tiras de jornal, e de que modo as obras em questão se apropriam do mundo da criança para tecer seu próprio discurso. Além disso, como elementos fundamentais deste gênero (como os *funny animals*, tiras protagonizadas por animais antropomórficos) são assimilados e reinterpretados como catalisadores de criação do mundo imaginado pela criança através das lentes da infância a fim de transpor o próprio mundo do isolamento infantil para uma mensagem que seja capaz de se universalizar. Em síntese, investigaremos que infância estas séries revelam e através de que recursos se utilizam para dizer ao leitor o seu texto.

Antes de qualquer comentário sobre as tiras protagonizadas por crianças, faz-se necessário situar o campo dos estudos sobre quadrinhos, que, por muitas vezes, pode se perder em definições confusas e rotulações convenientes que não contribuem de fato para o meio. Tomemos, portanto, a afirmação de Paulo Ramos (2010):

Chamar quadrinhos de literatura, a nosso ver, nada mais é do que uma forma de procurar rótulos socialmente aceitos ou academicamente prestigiados (caso da literatura, inclusive a infantil) como argumento para justificar os quadrinhos, historicamente vistos de maneira pejorativa, inclusive no meio universitário.

Quadrinhos são quadrinhos. E, como tais, gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos. Há muitos pontos comuns com a literatura, evidentemente. Assim como há também com o cinema, o teatro e tantas outras linguagens. (2010, p. 17)

Ramos defende que quadrinhos são uma linguagem emancipada, de forma alguma isolada de outras formas de arte, capaz de dialogar com diferentes linguagens para estabelecer seu próprio modo de composição. Há que se considerar a insistência de alguns autores e até mesmo teóricos em definir quadrinhos principalmente como literatura, ou uma forma de leitura. No entanto, concordamos com Ramos que tais esforços não contribuem com a progressão dos estudos sobre HQs e acabam por ser uma compreensão limitadora do meio.

Groensteen (2015) irá apontar para a necessidade de se desenvolver um estudo sobre a poética dos quadrinhos, de forma que seja possível compreender seus elementos não de maneira fragmentária e decomposta (analisando balões, requadros, linhas, traços, etc) como é de praxe, mas que se possa estabelecer um olhar para as obras a partir de um todo, isto é, a partir da obra. Ou seja, as regências da arte e da literatura não estão

postas ali como peças de um quebra cabeça que servem para formar o todo. As regências da arte e da literatura, na verdade, não importam. O que importa é a regência dos quadrinhos e como ela se vale das regências da arte e da literatura.

Em síntese, quadrinhos são quadrinhos e correspondem a um grande rótulo de uma variedade de gêneros. Entre eles está o que nos interessa: as tiras de jornal que possuem como protagonistas, ou tema central, a criança.

A infância como tema das séries em tiras sempre marcaram lugar na história dos quadrinhos. Os pioneiros dessa linguagem, Rudolph Töpffer e Richard Outcault, já direcionavam suas produções, quer como tema ou como público, para o universo infantil. Tem-se, anos antes, uma publicação que iria influenciar consideravelmente os quadrinhos que viriam a seguir: *Max und Moritz* (1865), de Wilhelm Busch, que apresentava dois garotos completamente sem limites, atormentando uma vila inteira. Busch não estava preocupado em produzir um livro infantil que fosse dotado de algum aspecto moral ou didático. Pelo contrário, intentava utilizar-se do universo infantil para ridicularizar e criticar as estruturas sociais vigentes. Tratava-se, portanto, menos uma obra infantil do que uma sátira para todas as idades (CAMPOS, 2015).



Figura 1: Trecho de *Max und Moritz* (BUSCH. In. CAMPOS, 2015, p. 190).



Figura 2: Tira *The Katzenjammer Kids* inspirada em *Mux und Moritz*. Imagem de internet. Disponível em: http://www.palmersalmanac.com/uploads/2/3/8/8/23880471/7638770_orig.jpg. Acesso em 10/09/2017.

De certa forma, *Max und Moritz* deixou um gene que se propagaria em quase todas as produções de *kid strips* posteriores: a infância como o lugar da transgressão, da anarquia, do protesto, da não aceitação do mundo pobre e cinza dos adultos. Isto se efetivou com séries como *The Katzenjammer Kids* (1897), de Rudolph Dirks. Assim, a primeira vertente das *kid strips* estava consolidada.

Enquanto uma primeira tradição de tiras sobre crianças se empenhavam em construir a infância como o lugar da transgressão, outra vertente investe na representação de um mundo mais recluso, e por conseguinte, mais fantasioso. *Little Nemo in Slumberland* (1905), de Winsor McKay, suaviza o universo infantil ao retratar uma criança que sonha com mundos mágicos, afiliando-se muito mais à Alice de Lewis Carroll do que ao Tom Sawyer e Huckleberry Finn de Mark Twain. As *kid strips* começam, deste modo, a explorar um ambiente mais lírico, com desenhos quase surrealistas, rico em detalhes, explorando a linguagem dos quadrinhos em seus limites (CAMPOS, 2015).

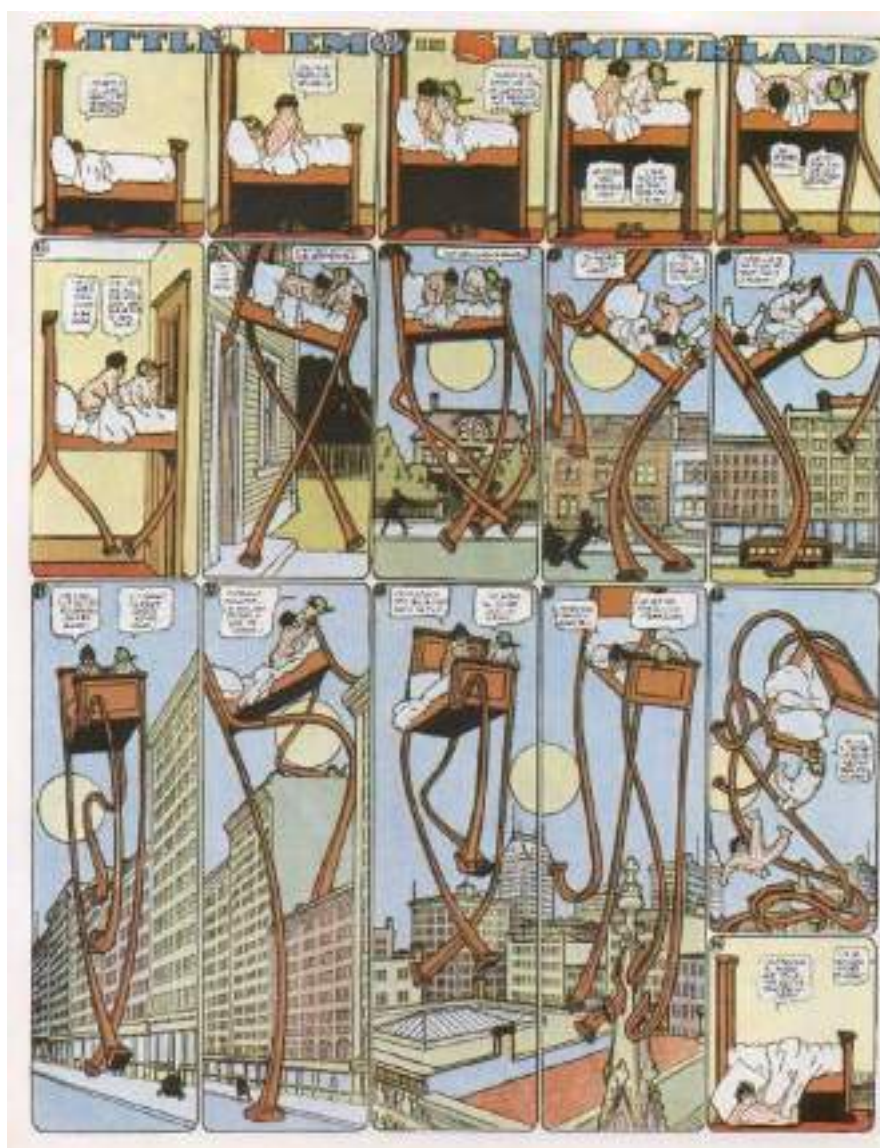


Figura 3. *Little Nemo in Slumberland*, de WinsorMcCay. A cama de Nemo parece estar viva, mas era apenas um sonho, como revela o último quadro.

Temos, portanto, na primeira metade do século XX, duas concepções de infância que moldaram a cultura das *kids strips*. A infância como o lugar da transgressão, representada pelos *Sobrinhos do Capitão*, e a infância como a imersão no mundo fantástico, em *Little Nemo in Slumberland*. A segunda metade, por sua vez, será marcada por duas das mais importantes séries de tiras protagonizadas por crianças e que, de alguma forma, revisitam e transpõem os modelos estabelecidos. São elas: *Peanuts* (1950), de Charles Schulz, e *Calvin e Haroldo* (1985), de Bill Watterson.

Segundo Umberto Eco (1970), *Peanuts* pode se encontrar como parte do “filão lírico” que estava *Krazy Kat* (1913), de George Herriman. Sua composição relembra a forma de um poema, de modo que não é o enredo da situação que encerra sua força motriz, mas a repetição musical dos mesmos temas e na variação dos mesmos motivos. Está na capacidade de Schulz de extrair reflexões poéticas a respeito da vida suavizadas pela inocência do olhar infantil. O mundo de Charlie Brown é o mundo da criança, mas suas angústias apontam para a vida humana em geral. Solidão, isolamento, ansiedades, preocupações quanto ao futuro e insatisfações prosaicas do cotidiano, além de todas as neuroses tipificadas nos personagens periféricos, tomam o lugar das representações travessas e endiabradas das *kid strips* anteriores.



Figura 5: *Peanuts*, 1958 (SCHULZ, 2014a, p. 197)


Isto não significa, entretanto, que *Peanuts* seria uma série continuísta do estilo onírico de *Little Nemo*. Charlie Brown mergulha em si mesmo, mas não para sonhar. É um reflexo da sociedade neurótica que emerge nos anos do pós guerra, com o mccarthismo e a caça aos comunistas, juntamente com a ascensão da psicologia do consumo adotada pela publicidade. A infância anárquica não é mais possível, muito menos o sonho utópico. O individualismo surge para ressaltar um estilo de vida conservador e conformista, assim como Charlie Brown é incapaz de vencer o próprio pequeno destino trágico (jamais acertar a bola de baseball, jamais empinar a pipa...).

No contexto das tiras de jornal, *Peanuts*

foi uma grande inovação no mundo dos quadrinhos: uma pessoa de verdade, com a psique e os problemas de uma pessoa de verdade. O leitor o conhecia, sabia de seus medos, identificava-se com seus sentimentos de inferioridade e isolamento.

(...)

As tiras de *Peanuts* expressavam um sentimento de dor e de perda verdadeiros, mas de alguma forma, como bem observou o



quadrinista Art Spiegelman, ‘ainda conseguia fazer tudo isso parecer reconfortante’. Ao imiscuir os pensamentos dos adultos no universo das crianças, Schulz nos lembrou que, por mais que as feridas da infância permanecessem abertas, os adultos ainda tinham a possibilidade de curá-las por meio do humor (MICHAELIS, 2014, p. 292,293)


De certa forma, a obra de Schulz é resultado daquilo que Walter Benjamin apontou como a pobreza de experiência que atingiu o homem do século XX. Diz

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. (BENJAMIM, 2012, p. 118)

Talvez nada resumisse tanto o espírito que Charlie Brown encerra. Condenado a sofrer a agonia de cada experiência do mundo ao seu redor, nada o alivia mais do que se ver livre de todas elas. Nenhuma fase da vida poderia ilustrar melhor a falta de experiência do que a infância, onde o aprendizado é mandatório.

Nos anos 80, Bill Watterson começa a publicar *Calvin e Haroldo*, que parece retomar o espírito anárquico e aventureiro das primeiras *kid strips*, mas sem perder o cenário de clausura da vida do homem de classe média americano. O mundo estava bastante diferente do que era quando Schulz iniciou *Peanuts*. O cachorro vivo e imaginativo personificado em Snoopy é substituído por um tigre de pelúcia cuja vida depende inteiramente da imaginação de Calvin. Snoopy, o único elemento de fantasia em *Peanuts*, capaz de romper as angústias da realidade na vida sem imaginação de Charlie Brown, cede lugar para um mundo da performance da imaginação do garoto Calvin. É como se as neuroses do homem dos anos cinquenta, representada pela obra de Schulz, agora se resolvessem depositando o mundo da imaginação em um objeto tão simbólico da vida domesticada quanto um tigre de pelúcia.

Calvin e Haroldo retoma, de alguma maneira, a tradição da infância como forma de transgressão e a imaginação como uma maneira de transpor obstáculos. No entanto, não abandona o mundo autocentrado de *Little Nemo* e perpetuado por *Peanuts*. O mundo infantil apartado da criança deixa as angústias do cotidiano para dar lugar à anarquia do isolamento.



Uma tira sobre um menino e seu tigre de pelúcia, com quem trava discussões, elabora planos, e brinca na neve. James Curtis (2016), retomando a teoria sobre psicologia do desenvolvimento infantil de D. W. Winnicott, aborda sobre como Bill Watterson explora a fase em que a criança borra as fronteiras entre o real e o imaginário como uma maneira de negociar o seu espaço no mundo – a chamada fase transicional. O principal dispositivo utilizado pela criança para lidar com este período são justamente os objetos transicionais. Eles permitem à criança em desenvolvimento lidar tanto com a realidade interna quanto a externa, considerando que essas barreiras ainda não estão delimitadas. Deste modo, Hobbes, o tigre, é tão real quanto qualquer outra coisa no mundo. Ele é mais do que um tigre de pelúcia, é, de alguma maneira, o objeto substituto da segurança e providência antes fornecido pela mãe. Irá, assim, fornecer ao Calvin uma passagem segura pela jornada de conquista da sua independência.


A constante troca de registros presente na tira, entre o real e o imaginário, só existe para o leitor. Os outros personagens não compartilham do mundo imaginário de Calvin, mas, na visão do menino, são coadjuvantes de suas aventuras. O mundo imaginário de Calvin é o que determina a tônica da tira e, além disso, comprova sua passagem pela fase transicional. Não por acaso, quando o garoto está na escola e Hobbes não está por perto, surge o “SpacemanSpiff”. Na falta do seu objeto transicional costumeiro, Calvin aciona outros para resolver seus obstáculos. A escola se transforma em Marte e a professora Wormwood em um alien terrível (CURTIS, 2016).

Referências bibliográficas

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CAMPOS, Rogério de. *Imageria: o nascimento das histórias em quadrinhos*. São Paulo: Veneta, 2015.

CURTIS, James. “Let’s go exploring!” – Illustrated childhood development in Calvin and Hobbes. In.: ABATE, Michelle A.; SANDERS, Joe S. (Org) *Goodgrief! Children and Comics*. Columbus, OH: Billy Ireland Cartoon Library & Museum, 2016. E-book. Disponível em:



<https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/77539/BICLM_Good-Grief_6-9-2016.pdf?sequence=1> Acesso em 22-09-2016.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1970.

GARCÍA, Santiago. *A Novela Gráfica*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GROENSTEEN, Thierry. *O sistema dos quadrinhos*. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial, 2015.

MICHAELIS, David. A vida e a época de Charles M. Schulz. In.: SCHULZ, Charles M. *Peanuts completo: 1950-1952*. Trad. Alexandre Boide. Porto Alegre: LP&M, 2014.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2010.

SCHULZ, Charles M. *Peanuts completo: 1957-1958*. Trad. Alexandre Boide. Porto Alegre: LP&M, 2014a.

A TRANSPOSIÇÃO MIDIAL: PARA ALÉM DAS CERCAS DE *SÃO* *BERNARDO*

Renata da Cruz Paula (UERJ)¹

Resumo: Este trabalho se propõe a apresentar algumas reflexões acerca da adaptação da narrativa literária *S. Bernardo* (RAMOS, 2005) para a fílmica (HIRZMAN, 1972), aqui entendida como transposição midiática (RAJEWSKY, 2012). Ressalta-se que o referido encaminhamento não deve ser reduzido a instrumento facilitador de acesso à obra original, ressalva esta que implica em problematizar o modo de olhar a adaptação de textos literários pelo cinema, o conceito de mídia e os critérios de valoração pautados exclusivamente nos princípios de fidelidade, anterioridade cronológica que tradicionalmente presidem as relações intermediáticas.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; Adaptação; Intermidialidade

Este trabalho tem por objetivo promover uma reflexão, dentro da perspectiva comparada, acerca da adaptação da narrativa literária para a fílmica, compreendendo que o referido procedimento não deve ser analisado como um instrumento facilitador da obra original, mesmo diante da suposta supremacia da literatura – por sua anterioridade cronológica – em relação à linguagem cinematográfica (RIBAS, 2014).

Além disso, a ideia de superioridade da literatura sobre o cinema também é pensada, aqui, em função da associação deste último a um processo de desmistificação (BENJAMIN, 1987) que é propiciado pela transposição da narrativa literária para fílmica, uma vez que o cinema é um dos grandes veículos de comunicação de massa e, por isso, a nova obra, em decorrência, teria circulação e proximidade intensificadas junto ao público receptor.

Dessa maneira, buscamos evitar o olhar hierárquico, bem como a ideia de que adaptação é igual à reprodução conforme salienta Stam (2008), uma vez que se há mudança do meio de comunicação, a adaptação deve ser considerada em sua diferença.

Entendemos que esse horizonte de pensamento, ao romper com a ideia de hierarquia, caminha na contramão da reverência ao cânone, valorizando a criatividade apoiada no diálogo entre as diferentes linguagens (AZERÊDO, 2012) e remetendo-nos à concepção de intertextualidade – termo cunhado por Julia Kristeva (1969) – que entende que todo texto se constrói como mosaico de citações e que, por isso, todo texto é absorção e transformação de outro texto.

Assim, a referida terminologia, quando aplicada a esse estudo, auxilia-nos a perceber que a adaptação é, por sua vez, uma ampliação do texto fonte,

¹ Graduada em Letras (UERJ), Pós-graduada em Literatura Brasileira (UERJ), Mestranda em Estudos Literários - Literatura, Teoria e História (UERJ). Contato: renatacpaula@gmail.com.

complementando-o e conferindo a possibilidade de que se lance um novo olhar sobre ele, uma nova leitura. (STAM, 2008). O autor considera também que a adaptação, enquanto releitura, é a forma que um meio tem de ver o outro, realizando um processo de iluminação mútua.

Esse trabalho, então, voltará a atenção para a obra *São Bernardo* (2005), de Graciliano Ramos, e para sua adaptação filmica de mesmo nome, de 1972, dirigida por Leon Hirszman, já premiada em diversos festivais de cinema. Tendo em vista essa aproximação entre mídias, destaca-se o conceito de intermedialidade (CLÜVER, 1997) que surge como desdobramento da perspectiva comparada, destinada à adaptação da literatura para o cinema mais especificamente.

Essa proposta interartística (CARVALHAL, 1991) valoriza ambos suportes, considerando a autonomia de cada um deles e combatendo a ideia de subproduto ou linguagem menor que muitas vezes é atribuída à narrativa filmica, mas também demanda conhecimento e estudo das diferentes mídias, assim como a compreensão das fronteiras que as diferenciam.

O privilégio da literatura sobre o cinema

Pensar a adaptação da narrativa literária para a filmica faz com que algumas questões, como o valor hierárquico da primeira em relação à segunda venham à discussão. Entendemos, nesse trabalho, que essa ideia é sustentada, primeiramente, em função da anterioridade cronológica da literatura em relação ao cinema, o que lhe confere uma superioridade histórica em termos de produção (RIBAS, 2014).

Outro aspecto é que a reprodução técnica da obra de arte (BENJAMIN, 1987), propiciada pelo cinema, faz com que ela sofra um processo de desmistificação. Assim, ao ser adaptado, um texto literário clássico, por exemplo, em função da maior circulação, aproxima-se da recepção, rompendo com caráter de erudição da obra.

Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição. (BENJAMIN, 1987, p. 168)

Esse abalo ocorre porque a tradição privilegia a unicidade da obra, a sua aura, o que Benjamin (1987) define como sendo uma figura singular, composta de elementos

espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. E é a reprodutibilidade técnica que possibilita essa perda da aura, a emancipação da obra de arte de sua existência parasitária a serviço de um ritual mágico e religioso.

Além disso, o filósofo também considera que existe uma diferença de postura entre as massas e o conhecedor em relação à obra de arte. Enquanto a primeira busca a distração, o segundo busca o recolhimento. Ou seja, “para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção” (BENJAMIN, 1987, p. 192).

Nesse mesmo sentido, Martin (2005) também aponta para o quesito diversão que faz da sétima arte uma futilidade aos olhares carregados de apego tradicional.

O cinema é *futilidade* porque é a mais jovem de todas as artes, nascida de uma vulgar técnica de reprodução mecânica da realidade; porque é considerado pela imensa maioria do público como um simples divertimento onde se vai sem cerimónia; porque a censura, os produtores, os distribuidores e os exibidores cortam os filmes à sua vontade; porque as condições do espetáculo são tão lamentáveis que no sistema de sessões contínuas se pode ver o fim antes do começo, projectado numa tela que não corresponde ao formato do filme; porque em nenhuma outra arte a concordância crítica é tão difícil de atingir e porque todas as pessoas se julgam autorizadas, tratando-se de cinema, a se considerarem juizes. (MARTIN, 2005, p. 18)

O autor acrescenta, ainda, outros dois pontos inerentes à natureza do cinema, mas que podem ser usados como armas contra ele: sua *fragilidade* e *facilidade*. O primeiro ponto está relacionado ao suporte material de que se dispõe, material delicado que estraga com o uso. E a ideia de facilidade permeia o universo de temáticas como o melodrama, o erotismo e a violência, funcionando, muitas vezes, nas mãos das potências econômicas, mais como um instrumento de embrutecimento do que de fruição estética, dialogando com a questão da futilidade já mencionada.

O caráter industrial da sétima arte reforça, dessa maneira, o caráter comercial que visa atender às demandas das massas, quer dizer, do público que não busca o recolhimento no cinema, mas a distração, o divertimento (BENJAMIN, 1987). No entanto,

O cinema produziu suficientes obras-primas para que se possa afirmar que é uma arte, uma arte que conquistou os seus meios específicos de expressão, e que está completamente livre das influências das outras artes (em especial do teatro), para desenvolver as suas possibilidades próprias em plena autonomia. (MARTIN, 2005, p. 21)

Rompendo com a ideia de hierarquização

Entendemos, assim, que o cinema é uma linguagem autônoma e, a fim de romper com a suposta supremacia da literatura, optamos por uma abordagem comparada que valoriza ambos suportes, porque “assim compreendida, a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística” (CARVALHAL, 2006, p. 74). Nessa perspectiva, “as diversas versões existem lateralmente, e não de modo vertical” (HUTCHEON, 2013, p. 14).

Como trabalhamos com essa aproximação entre mídias – entendendo literatura e cinema como mídias, no sentido de meio e suporte (MÜLLER, 2007) - adotamos o conceito de Intermidialidade, de Clüver (2006), entendido como um procedimento analítico na forma de transposição de uma mídia para outra: transposição midiática (RAJEWSKI, 2012).

Intermidialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente. (CLÜVER, 2006, p. 18-19)

Nesse processo de transposição, as diferentes mídias envolvidas apresentam também diferentes modos de interação com a recepção. Ou seja, obras de partida e de chegada são diferentes modos de engajamento conforme apresentado por Linda Hutcheon (2013), dentre os quais alguns gêneros e mídias são utilizados para contar histórias, como a literatura; outros, para mostrá-las, como no caso do cinema. Assim, “contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, não pode ser o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis” (HUTCHEON, 2013, p. 49).

Outro modo de narrar

A narrativa filmica, dirigida por Leon Hirszman, adota a mesma linguagem seca que observamos na narrativa literária, porém utiliza os recursos inerentes a esse modo de narrar, uma vez que, como organiza didaticamente Linda Hutcheon (2013), “na

passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais” (HUTCHEON, 2013, p. 69).

Nesse sentido, cada modo de narrar desperta sensações diferenciadas no público espectador, já que, “em outras palavras, os diferentes gêneros e mídias dos quais e para os quais as histórias são transcodificadas no processo de adaptação (...) representam modos distintos de interagir com os públicos” (HUTCHEON, 2013, p. 15) de acordo com suas especificidades.

A autora destaca, assim, que “trabalhar com adaptações *como adaptações* significa pensá-las como obras inerentemente ‘palimpsestuosas’ (...) assombradas a todo instante pelos textos adaptados” (HUTCHEON, 2013, p. 27), uma vez que dialogam entre si, iluminando-se mutuamente.

O caráter palimpsestuoso da adaptação reforça a importância de uma abordagem comparada que valoriza o diálogo entre obras e, a fim de conferirmos relevância ao estudo voltado para adaptações da literatura pelo cinema, já que a simples e tradicional análise comparativa caminha na contramão dos nossos interesses, é necessário considerarmos o contexto de produção da referida obra cinematográfica.

O que buscamos nos estudos de adaptação, portanto, principalmente no sentido que aqui entendemos, como transposição midiática (RAJEWSKY, 2012), não é a apreciação subjetiva da qualidade de cada uma delas, conforme salienta Stam (2006), tampouco a mera comparação com base em fidedignidade entre as narrativas em jogo, mas a compreensão dos efeitos de sentido propiciados pela transposição realizada.

Nem o produto nem o processo de adaptação existem num vácuo: eles pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura (...) quando um texto adaptado migra do seu contexto de criação para o contexto de recepção da adaptação, o significado e impacto das histórias podem mudar radicalmente. (HUTCHEON, 2013, p.17)

Dessa forma, percebemos que há um grande espaço temporal entre a produção literária e a fílmica. A primeira é de 1934, já o filme data do ano de 1972 - período de forte censura à produção artística em função da ditadura militar iniciada em 1964. E, justamente por isso, a estreia foi possível apenas em 1973.

Em decorrência dessa forte repressão, Hirszman opta por manter o mesmo nome da obra de Graciliano Ramos, porque “além de seu projeto artístico apresentar

afinidades com o tema da obra, sob ela não recaía nenhum tipo de censura. Os títulos do autor eram conteúdo obrigatório nas aulas de português para os estudantes secundaristas” (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 155).

O roteiro, inclusive, é composto de falas que seguem na íntegra as falas da obra literária. Hirszman declara que “não havia nem ao menos um roteiro que amparasse a construção da adaptação, pois o romance servia diretamente de base para a construção do argumento narrativo audiovisual” (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 156).

Conforme afirmação do Diretor de Fotografia, Lauro Escorel, no processo de produção filmica, o romance “S. Bernardo” (1934), de Graciliano Ramos foi tomado como roteiro, pois, ao convidar elenco e equipe, uma das primeiras orientações de Hirszman era a leitura do romance. A releitura do livro acompanhou todas as etapas de produção – captação de imagem e som – do longa-metragem: era comum o diretor se reunir com o elenco e com a equipe para rerelem e discutirem o texto de Graciliano, como também para traçar os aspectos relativos à composição da mise-en-scène que seria materializada a partir deste romance. (SIRINO, 2015, p. 280)

Com essa estratégia, o diretor acreditou que poderia evitar a censura, no entanto, não foi o que aconteceu, uma vez que o filme ficou retido por sete meses. Esse fato reforça a ideia de que a adaptação, ainda que vise um grau de fidelidade, é uma obra autônoma, uma vez que “se há mudança do meio e do suporte de comunicação, a adaptação deve ser considerada em sua diferença”, de acordo com Stam (2008).

O teórico americano esclarece que adaptação não precisa ser reprodução, assim, válido é perceber o interesse que existe em adaptar e os motivos pelos quais fizeram o adaptador optar por um recurso em detrimento de outro, mesmo porque se a adaptação tivesse a função de ser fiel à obra tida por original, qualquer uma delas estaria fadada a ser considerada menor e subsidiária conforme apresenta Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2013).

O pensamento da autora evidencia, dessa forma, que nosso olhar deve ir além da fronteira do comparativismo de tradição que limita e entende a adaptação como não tão boa quanto o “original”, mantendo-a sempre em débito com o texto primeiro.

O olhar de Leon Hirszman

Diretor que compunha o quadro dos cineastas do Cinema Novo, Hirszman tem uma obra voltada para o despertar da consciência crítica, pois, além de ser um movimento estético, o Cinema Novo era um movimento sobretudo político, com o

compromisso de aproximar-se o máximo possível do real, refletindo as questões de cunho social e econômico do país.

Esse modo de fazer cinema tem como bandeira opor-se às características do cinema comercial. Dessa forma, acreditava-se que os filmes deveriam apresentar, em sua estrutura, marcas da realidade brasileira.

Esse cinema comprometido, então, explorava a precariedade técnica de seus instrumentos a fim retratar o subdesenvolvimento nacional não apenas nas temáticas das narrativas, mas sobretudo a nível estrutural, evidenciando na obra cinematográfica o atraso do país como um recurso crítico. Isso quer dizer que os recursos de produção influenciaram diretamente e propositadamente na materialização desse projeto cinematográfico.

Em entrevista a Lauro Escorel - diretor de fotografia do referido filme - extraída de um artigo de Sirino (2015), ele relata que a escassez de recursos financeiros e técnicos foram fundamentais na produção de *S. Bernardo* (1972):

O filme foi todo muito bem planejado pelo Leon, que era o produtor além de diretor. A limitação de recursos financeiros e técnicos foi determinante no estilo geral do filme. Uma câmera muito pesada quando trabalhando com som direto, escassez de filme virgem e modestíssimo parque de iluminação têm muito a ver com o resultado deste trabalho. (ESCOREL, apud SIRINO, 2015, p. 282)

Em uma narrativa concisa, ao moldes de Graciliano Ramos, Hirszman vale-se de uma câmera de pouquíssimo movimento que privilegia os planos longos.

A opção estética de Hirszman para este filme decorreu em muito por uma questão de produção: sem dinheiro nem alternativa, contavam com uma quantidade limitada de rolos de película, o que obrigou a equipe a privilegiar planos-sequência sintéticos e evitar movimentos que pudessem comprometer os planos gravados. (LIRON, 2012)

A câmera fixa, então, além de retratar o olhar enxuto do adaptador reforça o ideal cinemanovista, cujo interesse estava centrado não apenas na concepção estética da obra, mas também na leitura crítica da nação. As cenas dialogadas que conferem, na maior parte do filme, o movimento, possibilitando a progressão das ações.

Na entrevista, Escorel também menciona que, como o parque de iluminação era modesto, muitas vezes utilizavam a luz natural para as filmagens:

Nas nossas conversas preparatórias pensamos na melhor maneira de utilização da luz natural. Os horários de filmagem de muitas das cenas foram determinados pela necessidade do melhor aproveitamento da luz nos diferentes espaços. Isto também era muito importante porque, na época, o filme era muito pouco sensível à luz e, muitas vezes, filmamos no único horário em que o nível de luz permitia imprimir uma imagem. Os atores eram ensaiados à exaustão e, quando chegava a hora certa para a luz, faziam a cena, sem direito ao erro. Trata-se de um filme de take 1 na sua maior parte. (SCOREL, apud SIRINO, 2015, p. 282)

Dessa forma, a economia discursiva de Paulo Honório - retratada por Graciliano - gera, na narrativa fílmica, uma economia dos próprios elementos cinematográficos dos quais se dispunham.

Outro recurso que evidencia o rigor da obra é o distanciamento que há entre o personagem Paulo Honório e o espectador, uma vez que este último não é convidado a participar do drama psicológico do latifundiário. Assim, embora conheçamos a vida do personagem, ela chega ao espectador por meio de uma voz *over*, utilizada para representar a narrativa em 1ª pessoa conforme apresenta-se na obra literária. Assim, não existe diálogo entre o filme e o público, o que temos é o olho de Leon Hirszman.

Vemos, dessa maneira, um afastamento que acontece pela linguagem. Na obra de Graciliano Ramos, Paulo Honório não se comunica com Madalena, por serem habitantes de mundos opostos: ele, de origem pobre, mas que cresceu financeiramente; ela, também de origem pobre, mas que cresceu culturalmente.

O coronel, embora tenha transformado sua condição social, não transforma sua condição cultural. Assim, não comunica com aqueles que dominam a cultura e tampouco com aqueles que dominam o capital. É, portanto, um homem perdido em um interstício.

Vemos Madalena, mulher de perfil humanitário, como símbolo da comunidade letrada e também dos trabalhadores, uma vez que apieda-se deles, defendendo-os do marido; e Paulo, o fazendeiro hostil, como símbolo da opressão, do patrão que opera com força bruta. A partir disso, compreendemos bem que esses diferentes lados não poderiam formar um bom casamento.

Assim, a alternativa encontrada por Graciliano e mantida por Hirszman, é a morte dessa mulher que atua também como uma metonímia de todas as mulheres, muitas vezes silenciadas, que perdem a voz ante a força do patriarcalismo. Essa mulher que estava nos anos 30, 70 e, com pesar, ainda hoje existe.

Madalena é também um retrato da voz abafada pela ditadura, ela é a figura da contenção e, embora seja letrada, não tinha espaço para colocar a sua voz. Isso reforça a apreciação do contexto de produção da obra adaptada e, neste caso, o ambiente da ditadura é altamente significativo para justificar as opções do diretor ao olhar a obra.

A contenção discursiva manifesta-se, pelo olho de Hirszman, também por meio das cores utilizadas e do próprio cenário, o qual busca refletir a narrativa de Graciliano, evitando, ao máximo, elementos para além do necessário. Aponta Escorel:

Lembro de se falar da necessidade de preservar a austeridade do mobiliário e objetos da fazenda. Nada de adornos. Houve contenção na paleta de cores, mesmo tendo que ser necessário mostrar a fazenda inicialmente em ruínas e, depois, no seu apogeu. Ripper desenhou o percurso cromático do filme. Como responsável por roupas e cenários, o fez de forma muito harmônica. Uma beleza! Os enquadramentos tinham muito poucos elementos, uma imagem despojada de adornos, onde os atores e o texto de Graciliano tinham total primazia. Todos sabíamos os diálogos de cor e os citávamos, amiúde, fora do set. (ESCOREL, apud SIRINO, 2015, p. 284)

Observamos ainda que, como Paulo Honório narra sua história, temos em *S. Bernardo* (1972) uma narrativa presente - aquela em que ele é o narrador - e uma pregressa - em que acontecem as experiências narradas. O fazendeiro que se converte em escritor anota suas lembranças - atordoado pelo drama que vive - em seu caderno de notas.

Esses fragmentos de memórias são bem representado no filme por meio das longas elipses e dos longos planos estáticos que, por sua vez, revelam também a dureza a qual está submetida a fazenda e seus trabalhadores. São Bernardo é o lugar da imutabilidade, da opressão.

A dureza com a qual o empregador trata seus empregados é visualizada pela quase ausência de *close*. Os trabalhadores são, em geral, apresentados em planos gerais, ao longe, em atividade e, quando Hirszman aproxima sua câmera dos empregados, ressalta o sofrimento, o silêncio diante de uma condição em que eles não possuem voz nem vez. Paulo Honório também não estabelece comunicação com seus empregados, pois, para ele, são todos bichos, verdadeiros molambos.

Assim, o diretor critica, ferozmente, o capitalismo que reduz o homem a coisa, o capitalismo que reifica e tira do homem aquilo que o diferencia do animal: a linguagem. O próprio protagonista Paulo Honório é algoz e vítima porque, além de não receber o

afeto da esposa que amava, todo seu patrimônio vai à derrocada após a morte de Madalena.

Hirszman evidencia, dessa maneira, o retorno trágico que a busca alucinada por recursos materiais, bem como a disputa de terras e confronto entre as diferentes classes sociais podem trazer ao homem.

Para além das cercas: por que adaptar?

Esse estudo abriu nosso olhar, possibilitando-nos outro modo de ver a narrativa literária de Graciliano Ramos. Nesse caso, voltando nossa atenção para a adaptação homônima, dirigida por Leon Hirszman. O exímio diretor, com seu rigor formal, opta por preservar características encontradas na leitura da obra literária a fim de evitar o recolhimento pela censura e também como recurso crítico ao capitalismo e à própria ditadura que, por sua vez, emudeceu uma geração inteira.

No entanto, ressaltamos que o fato de o diretor optar por uma leitura com certo grau de fidelidade, não faz do filme uma maneira “mais fácil” de compreender a obra literária e tampouco uma narrativa inferior, uma vez que são linguagens diferentes, modos diferentes de narrar.

A adaptação filmica, é entendida aqui, portanto, pelo viés da intertextualidade, da relação entre artes que reforça sua autonomia. Assim, a fidelidade à obra adaptada não deve ser considerada como critério de validação ou foco de análise.

Além disso, o contexto de produção da obra adaptada não é o mesmo do da adaptação, ele é capaz de produzir outros efeitos de sentido, já que a mudança de contexto pode impactar radicalmente o significado da obra.

Ao valer-se de seu caráter documental, Hirszman, então, tem o desejo de interpretar o Brasil muitas vezes omitido, mostrar a dura realidade de um país de opressão. Opressão que afetou muitos trabalhadores no auge da ditadura militar. E, para isso, utiliza também uma dureza, uma secura discursiva, assim como há em Graciliano.

O olhar objetivo e conciso do cineasta faz de *S. Bernardo* (1972) uma verdadeira obra-prima, destacada tanto pelo conteúdo, quanto pela forma, misturadas entre si e propiciando uma forte crítica, o que reforça seu projeto enquanto integrante do Cinema Novo.

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*. 1ªed. - Rio de Janeiro: Record, 2017.

AZERÊDO, Genilda. *Estudos Comparados: Análises de Narrativas Literárias e Fílmicas*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2012.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Walter Benjamin: *Magia e técnica, arte e política* – volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4.ed. rev. e ampliada. – São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. *Revista Brasileira de Lit. Comparada*, nº 01 – 03/91.

CLÜVER, Claus. Inter textus Inter artes Inter media. *Revista Aletria*, jul-dez 2006.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2 ed. – Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Debates, 1969.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: DINALIVRO, 2005.

MÜLLER, Adalberto. “Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade”. In: *Estudos de cinema*. São Paulo: Annablume; Socine, 2007.

RAJEWSKI, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’. Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Orgs.) *Intermedialidades e Estudos Interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012. Pp. 15-45.

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 82ª ed. – Ed. revista. – Rio de Janeiro: Record, 2005.

RIBAS, M.C.C. Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. ALCEU. Revista de Comunicação da PUC-Rio. v. 14 - n.28 - p. 117 a 128 - jan./jun. 2014.

RIBAS, M.C.C.; NUNEZ, C. Diálogos contemporâneos: da palavra ao écran. Passages de Paris (APEB-Fr) n.13, p. 493 a 511. jul/dez.2016.

SIRINO, Salete Paulina Machado. A fotografia de Lauro Escorel no filme “S. Bernardo”. Revista Científica/FAP, Curitiba, v.12, p. 277-294, jan./jun. 2015.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro. Florianópolis, nº 51, p.019-053; jul-dez.2006.

Filmografia

SÃO Bernardo. Direção: Leon Hirszman. Fotografia: Lauro Escorel. Saga Filmes, 1972, 1 DVD (110min). Título original: São Bernardo.



EUCLIDES DA CUNHA: DA TRAGÉDIA SOCIAL À QUESTÃO NACIONAL; DA CIÊNCIA À LITERATURA; DO DRAMA PESSOAL AO FUTEBOL; DO MUNDO FAMILIAR AO PÚBLICO MIDIÁTICO

Sérgio da Fonseca Amaral (UFES)¹

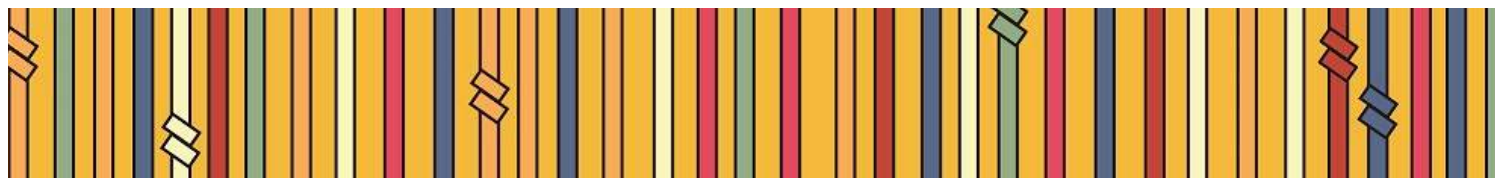
Resumo: Do grande escritor que foi Euclides da Cunha todos sabemos. De seu trágico desfecho na vida pessoal também conhecemos alguns pormenores. Contudo, como tal desenlace viria a afetar um importante clube de futebol do Rio de Janeiro pouco se sabe. Neste trabalho examino as tragédias pessoais do imbróglia Euclides da Cunha, Ana de Assis, Dilermando de Assis e seu irmão Dinorah (jogador do Botafogo e campeão de 1910). Este ensaio tem por norte a concepção de Raymond Williams, em *Tragédia moderna*, que entende tragédia não apenas como conceito de uma arte dramática específica, mas também como qualquer experiência humana que, embora pessoal, inevitavelmente é levada a acontecer por injunções sociais.

Palavras-chave: Euclides da Cunha; Tragédia familiar; Dinorah de Assis; Botafogo F. C.

Curioso o destino de certas pessoas. O de Euclides da Cunha, a julgar pelos relatos biográficos, foi turbulento, com pequenas e grandes reviravoltas. Da infância ao desfecho dramático, sua vida foi rondada pelo funesto: da morte da mãe por tuberculose, quando tinha apenas três anos de idade, até o seu assassinato. Desse modo, a sua vida é objeto de tortuosas narrativas e deixa perplexos aqueles que não imaginam um intelectual, ou um homem dedicado à ciência, derrotado pelas paixões, mais apropriadas, segundo a crença comum, à vida carnal do que à do espírito.

Desde os primeiros anos de idade, Euclides deambula por casas de familiares. Nascido em 1866, três anos depois perde a mãe; o pai, viúvo e com duas crianças, trabalhando de guarda-livros, não encontra maneira de criar os filhos senão enviá-los para a casa de parentes próximos. Assim, Euclides, natal de um pequeno distrito de Cantagalo, Santa Rita do Rio Negro, hoje Euclidelândia, no estado do Rio de Janeiro, passa a morar, junto com a irmã, na casa de uma tia em Teresópolis, no ano de 1870. Nesse ano também morre a tia, o que representaria a perda de uma segunda mãe, e vai residir com outra tia em São Fidélis, também no estado do Rio de Janeiro. Nos anos 1877-78, o pai muda-se para a cidade do Rio de Janeiro, ainda Corte e capital do império, e Euclides é enviado para Salvador viver com os avós maternos. No ano seguinte volta para o Rio de Janeiro, dessa vez para morar com um tio paterno.

¹ Doutor em Teoria da Literatura (UFRJ). <scerjo@gmail.com>



Alternando tanto de residências e de familiares, é de se esperar que sua escolarização sofresse revezes, estudando em diversos estabelecimentos de ensino. Considerado um adolescente instável, transfere-se de colégio para colégio. No entanto, com apenas 18 anos, no Externato Aquino, funda o jornal O democrata em conjunto com colegas. Aí escreve um artigo já de natureza ecológica. Com 20 anos de idade ingressa na Escola Militar da Praia Vermelha, conhece Benjamin Constant e abraça a causa republicana. Em 1888 vive “o episódio da baioneta”, quando tenta quebrar o sabre e joga-o ao chão na revista da tropa feita pelo ministro da guerra da então monarquia. Tal façanha demonstra uma impetuosidade que o acompanhará a vida inteira. Com a proclamação da república no ano seguinte, é reintegrado à escola militar. Em 1890 casa-se com Anna Emília Ribeiro, que estava nos 15 anos de idade. Desencantado com os republicanos e com Floriano Peixoto, encerraria a carreira militar no ano de 1896, quando reforma-se na posição de primeiro-tenente. É efetivado nesse mesmo ano como engenheiro ajudante de 1ª classe na superintendência de obras públicas do estado de São Paulo. Em 1897, sob sua fiscalização, a ponte em São José do Rio Pardo é construída. 50 dias depois de inaugurada ela emborca e cai. Euclides, sentindo-se culpado e abalado, pede para reconstruí-la. Note-se que o engenheiro responsável pela ponte anterior não havia sido ele. Ainda em 1897, Euclides, sabendo das notícias sobre o arraial de Canudos, escreve dois artigos, chamados “A nossa Vendéia”, nos quais, acreditando que Antonio Conselheiro quisesse restaurar a monarquia, defendia a república veementemente. Em 16 de setembro desse ano já estava em Canudos para cobrir a campanha como jornalista de guerra. Em paralelo à vida pessoal de Euclides, cheia de idas e vindas, percebe-se a vida social e política brasileira bastante conturbada: a abolição da escravatura, a proclamação da república, o contragolpe de Floriano Peixoto e a ditadura florianista, a revolta da armada, querendo destituir o marechal, a política do encilhamento (uma onda de especulação financeira) etc. Euclides, homem de princípios éticos rígidos, patriota, intelectual, cientista, escrupuloso e impetuoso desgosta-se com tal cenário, embora sempre defendendo o regime republicano. Identificando-se com a instituição militar e com a república, vivendo distante dos acontecimentos de Canudos, sua primeira reação contra o movimento foi tachá-lo como obra de fanáticos. Para completar o pequeno quadro da vida pessoal e profissional, depois da reportagem e elaboração, o livro Os sertões é finalizado em 1901 e publicado em 1902. A essa altura, Euclides reside em



Lorena, SP. Em 1903, é eleito para a Academia Brasileira de Letras. Em 1904, nomeado chefe da Comissão do Alto Purus, pelo Barão de Rio Branco, sobre a questão do Acre (seringueiros) entre Brasil e Peru, parte em agosto para o Amazonas. Regressa ao Rio de Janeiro só em 1906. Permanece como adido ao Ministério do Exterior até 1909, quando em julho do mesmo ano prestou concurso de Lógica para o Colégio Pedro II. Fica em segundo lugar, perdendo para Farias Brito, mas é nomeado pelo governo para assumir a cadeira. Porém, ministrou poucas aulas, pois foi assassinado em 15 de agosto desse ano por Dilermando de Assis, cadete da Escola Militar.

Os fatos biográficos – montados como curiosidade cronológica, mas visando a um clímax, que é cuidadosamente organizado por uma narrativa cujo desfecho já conta com a morte violenta do homem público – sempre deixam uma ponta de perplexidade diante do tipo de drama sofrido por alguém dedicado ao pensamento científico, racional, à linha reta (contradição meio perversa por coincidir seu destempero final com a assunção à cadeira de Lógica). Contudo, como sabemos, os fatos da vida de uma pessoa não pertencem só a ela, pois que estão enredados a outras, a sua sociedade e ao seu tempo. Nas cronologias feitas, elencando mais, ou menos, fatos, cria-se a sensação de um destino traçado por um roteiro que lhe escapou das mãos, suscitando o clima de tragédia. Como insinuou Dom Casmurro, atar as duas pontas da vida nos leva, inevitavelmente, a produzir uma verossimilhança narrativa. Evidentemente, ao selecionar e narrar, produzimos o personagem que nos parece mais adequado à interpretação que articularemos sobre uma determinada história. Desse modo, é tentador imaginar a vida pessoal de Euclides como a de uma personagem trágica.

Euclides teve, como o Conselheiro, um fim trágico. Ambos foram construtores itinerantes, um de igrejas e cemitérios, o outro de pontes e estradas. Os dois tiveram o destino marcado pelo adultério das esposas, pela luta sangrenta de suas famílias contra seus inimigos e pelas posições que assumiram frente à República. Ambos tiveram fé, o líder religioso na força redentora da devoção e do ascetismo, o escritor no poder transformador da ciência e da filosofia. (VENTURA, acesso em: 09 de março de 2014).

Entretanto, a analogia não deixa de ter validade ao projetarmos certos paralelismos entre alguns desdobramentos do que lhe sucedeu. Aliás, diga-se de passagem, o próprio Euclides era afeito a fazer paralelismos históricos. Um exemplo evidente, já mencionado, é a comparação dos revoltosos de Canudos com a Vendéia, um



conflito acontecido na época da revolução francesa levado adiante por uma comunidade católica e monarquista contra a recém república instalada. Euclides, testemunha da Revolta da Armada, movimento feito para derrubar Floriano Peixoto, no qual seu sogro esteve envolvido, mirando os navios ao longe, compara o cenário ao de uma tragédia de Ésquilo. Mesmo em *Os sertões* os paralelismos fluem de forma abundante. Entretanto, podemos encontrar em cada semelhança a sua contradição. Assim, enxergamos o homem romanticamente apaixonado que, depois de casado, torna-se ausente da família por longos períodos; republicano de primeira hora, desgosta-se com a república implementada no país; militar, atua como engenheiro civil; cientista, escreve como um literato; pesquisador, trabalha como jornalista; moralmente e eticamente rígido, depende de benesses do estado para viver; escritor aclamado, depois de financiar a primeira edição de seu livro. Nessas confluências e desencontros não há como separar a vida privada da pública desse homem do início do século XX no Brasil.

A tragédia social brasileira vem sendo composta por muitas peças. Com a formação do estado republicano, os rearranjos políticos, como é natural acontecer no país, não se fizeram por esperar. Com golpes e contragolpes, a república se instala e leva adiante o projeto das elites reorganizadas sob a forma de um novo governo. Em cenário de confronto e de oportunidades, existem aqueles que acreditam de fato numa idéia e na possibilidade de uma sociedade cuja conformação se dê a partir de valores e crenças que rejam e tragam benefícios a todos. Por isso, as grandes abstrações e os grandes emblemas tomam conta do imaginário de grupos de pessoas voltadas para ações, normalmente, de ruptura com o *status quo*. Certamente, Euclides da Cunha pode ser incluído nesse grupo: desde o episódio do sabre (ou da baioneta) até a publicação de *Os sertões*, sua atitude foi de atacar a situação vigente. Contudo, ambigualmente viveu também tal sina. Insatisfeito em muitos aspectos com o país, procurou estudá-lo e conhecê-lo, modelando interpretações na expectativa de catapultar mudanças. Poucos anos antes de sua morte, tornou-se adido ao ministério Rio Branco, embora não se possa dizer dele que tenha sido um intelectual de gabinete, pois se lançava a campo para a pesquisa do objeto de interesse. Décadas antes, Euclides, convidado pelo jornal o Estado de São Paulo, vai para a região do conflito entre os conselheiristas e as tropas do governo.



A derrocada de Canudos iniciou-se em 1896, quando Antonio Conselheiro encomendou madeira em Juazeiro para a construção de uma igreja nova e cuja entrega não foi realizada. Houve boatos que os canudenses iriam armados para pegá-la; tropas do governo da Bahia são solicitadas e posteriormente derrotadas. Em seguida, mais forças vieram, até a quarta e última campanha, quando finalmente Canudos é dizimada. O relato do conflito e do massacre, além de ser importante por si só, também o é para revelar a reação sangrenta que os senhores da região tinham, e têm, quando uma ordem foge a seu controle. Pois, como se vê no pretexto do ataque, parece que em nenhum momento se cogitou uma saída conciliadora. Sendo Antonio Conselheiro monarquista ou não, revolucionário ou não, parece que de todo o modo sua comunidade tornou-se incômoda. Tanto aos senhores de terra, quanto à igreja oficial, que passou a ver nele um herege. Hoje alagada, houve uma intenção consciente de devastar Canudos e apagá-la da história. Não foi à toa que Euclides da Cunha, antes de publicar o seu livro o classificou como vingador. Assim, *Os sertões* transformou-se numa narrativa basilar para se apreender a violência latente que nutre os conflitos de classes da sociedade brasileira. Um livro ambíguo, que suscita debates intermináveis, é, ao mesmo tempo, um documento histórico e uma narrativa trágica da formação social brasileira.

Ao falar de sua obra magna, não devo deixar de levantar uma questão crucial que circunda a recepção e a interpretação, até nossos dias. Falo da relação conflitiva entre ciência e literatura que se encontra no texto euclidiano e os termos de valoração que se estabelece a partir disso. Tomando por base dois estudiosos do escritor, Luiz Costa Lima e Walnice Nogueira Galvão (1981), podemos sublinhar e problematizar tal hibridismo. Segundo Costa Lima, em *Terra ignota* (1997) e em *O controle do imaginário & A afirmação do romance* (2009), a intenção autoral, juízo formulado relendo-se cartas e respostas do próprio autor a outrem, seria nitidamente a de se escrever uma obra científica. Segundo o teórico, a literatura se apresenta no texto a despeito do autor e até em resistência a ele. A presença da marca do hibridismo é notada por diversos intérpretes: ou para enaltecer, ou para desmerecer o livro. Inicialmente, logo após a publicação, não faltaram partidários dos dois lados da contenda e, sobretudo, críticas advindas dos militares, ressentidos pelo ataque vigoroso efetivado por Euclides à postura do exército na campanha de Canudos. Segundo esses, o livro conteria uma série de erros, tanto factuais, quanto de observações sobre as manobras



táticas e estratégicas. Desse modo, o livro deveria ser reportado à manifestação da fantasia do autor, quer dizer: à “simples” literatura. Muito longe não ficariam os defensores e apologetas, pois, ao apontarem os aspectos literários, poéticos até, da obra, também tinham em mente a literatura no seu papel de ornamento, de embelezamento e de floreios escriturais. Em outras palavras: era (e é) o nosso velho beletrismo em ação. Desse modo, não só *Os sertões* deve ser lido e estudado, mas também sua recepção por levantar e exemplificar de maneira prática e clara a maneira como o discurso ficcional (e a arte de forma geral) é encarado por uma grande maioria no Brasil (e não só). Sob tal ponto de vista, a arte existe num paradoxo: bela, porém inútil; importante, porém supérflua. Com isso, a ambigüidade escritural de *Os sertões* serve de mote para tentarmos compreender melhor o papel real da ficção no mundo. Sendo ainda nosso contemporâneo, sua força adviria de sua ficcionalidade narrativa ou de sua narrativa historiográfica? Creio que a resposta mais correta seria aquela que tomasse tal hibridismo como o fator fundamental, não só de *Os sertões*, mas de qualquer enfoque que se queira dar ao papel do discurso ficcional. Mesmo um pesquisador contemporâneo – desaparecido não faz muito tempo, chamando a atenção para o trânsito da obra entre a ciência (naturalismo e evolucionismo), a história e a literatura (o fatalismo trágico) – estratifica as áreas de forma a mantê-las cada qual em seu lugar, ratificando, com sagacidade, a visão hierárquica que a conteria (VENTURA, acesso em: 09 de março de 2014). Retornando a Luiz Costa Lima, se há uma intenção euclidiana nitidamente científica, por outro lado, existiria uma resistência textual que realocaria a obra em outro patamar. Desse modo, tal híbrido estaria dentro de um tipo de texto inclassificável, assim como em Nietzsche e Mallarmé. A diferença em Euclides seria a sua inabalável crença na ciência, e a sua obra o teria resistido. De qualquer modo, a presença de *Os sertões* na cultura brasileira ultrapassa não só a intenção autoral, mas alguns de seus próprios intérpretes, por quererem imobilizar a obra com a camisa de força das concepções apriorísticas dos gêneros discursivos.

Entretanto, hibridismos e ambigüidades não se restringiam apenas à sua vida e obra, mas também ao país patriarcal, patrimonialista, com ânsias modernizadoras, normalmente geradores da extrema violência que campeia o Estado sobre as camadas populares. Homem público, votado à ciência e à busca constante de um compasso, foi apanhado pela fúria e abatido em duelo passional. O citado professor Roberto Ventura o




compara aos heróis trágicos, talvez por encontrar nele aquela fuga vã do destino que o esperava nas forquilhas dos caminhos. Nascido numa região serrana do interior do Estado do Rio de Janeiro, habitante do litoral, Euclides deparou-se com uma personagem do sertão nordestino que a fortuna encarregou-se de providenciar num encontro decisivo. Tal fato assinalaria, e que despertou a consciência de Euclides, a confluência e o choque de brasis muito diferentes, conflitantes e irreduzíveis entre si.

Canudos foi erguida por habitantes destituídos de qualquer perspectiva de uma vida digna. Se há loucura nisso, a resposta dada pelo Estado brasileiro revelou o manicômio que é viver sob o poder de Estado. Em 5 de outubro de 1897 termina o massacre de Canudos. Não sobra ninguém, praticamente. De lá, até hoje nos respinga tal incompreensão e intransigência. Um espaço interseccionado na história brasileira que deveria ser lembrado para assinalar e arregimentar forças com outros milhares de exemplos para, quem sabe um dia, a socialidade livrar-se do Leviatã. Uma herança notável da desgraça executada, pela presença grandiosa nos centros urbanos, foi a ocupação da cidade por favelas, palavra disseminada pela guerra de Canudos. De uma planta abundante na região e em cujo morro soldados acamparam nasceria o nome de imensas comunidades habitacionais construídas nos morros do Rio de Janeiro, onde ex-soldados, depois da guerra, foram residir cansados de esperar a paga do exército pelos seus “serviços prestados”.

O arraial de Canudos, mesmo destruído, ainda continua boiando na superfície das duzentas milhas brasileiras, uma espécie de retorno do recalcado. Antônio Conselheiro representaria para Euclides, transformado de um simples fanático em um bravo incompreensível, a virada em sua vida intelectual, política e pessoal.

Assim como Antonio Conselheiro², Euclides, posteriormente, viverá situações particularmente fatais, fechando uma história iniciada ainda na infância. Mortes em profusão se seguiram nos mais diversos círculos de sua existência. Ainda jovem, como sabemos, após uma longa ausência de casa, já no Amazonas, Euclides, ao descobrir e tentar reparar a “honra” ferida, é morto pelo amante de sua esposa em 15 de agosto de

² “Filho de um comerciante de Quixeramobim, no interior do Ceará, Antônio Vicente Mendes Maciel, o Conselheiro, iniciou sua peregrinação mística na década de 1870, depois de ter sido abandonado pela mulher, que fugira com um policial. Seus familiares participavam, desde a década de 1830, de um sangrento combate contra um clã inimigo. Para Euclides, tal luta entre famílias teria criado uma "predisposição fisiológica" nos seus descendentes, que tornou hereditários os rancores e as vinganças, de modo semelhante aos personagens trágicos dos mitos gregos.” (VENTURA, acesso em: 09 de março de 2014).



1909. Seu filho, Euclides Filho (Quidinho), sete anos após será morto também por Dilermando de Assis, o assassino do pai. No mesmo ano, 1916, o filho mais velho, Sólon, delegado, é assassinado no Acre. Desse modo, dois de seus filhos não sobreviveram muito tempo a sua morte. E os dois serão mortos nos rastros do pai, seja pela idéia de vingança, seja pelo desejo de se embrenhar nos recantos do país. O tortuoso, porém, não termina aí.

O futebol, o escritor, um jogador, triangulações e uma tragédia familiar

O futebol, no Brasil, da sua difusão inicial a sua total massificação, sempre causou celeumas, criando detratores e aficionados, tanto entre a população de modo geral, como entre os intelectuais em particular. Inicialmente, os defensores apelavam tanto para argumentos com vistas à educação física e à formação espiritual, como para o adestramento patriótico. Ou seja, de saída, o futebol já foi interceptado como um esporte privilegiado para a construção do caráter nacional. No entanto, havia os contrários, também por motivos sociais, mas, principalmente, por enxergar no chamado esporte bretão a reverberação e o prolongamento de uma sociedade elitista, racista e europeicêntrica. Esse debate se prolongou – e talvez ainda encontre certa força na atualidade – pelo menos até a ditadura militar de 1964 em que a seleção brasileira era laureada como a pátria de chuteiras. Desse modo, para parte dos intelectuais, o futebol representaria a alienação, o ópio do povo, uma cortina de fumaça para encobrir a exploração econômica e a opressão política. Por sua vez, para a grande maioria dos torcedores e jogadores, intelectualismo no futebol é coisa de quem não entende ou não é ou nunca foi boleiro. Haja vista a desconfiança em relação aos técnicos de futebol que usam um linguajar com firulas eruditas. Esses são acusados, inclusive por muitos jornalistas, de “teóricos” e que não entendem do riscado porque nunca atuaram dentro das quatro linhas. Tal choque de opiniões atravessa a história do futebol no Brasil, deixando evidente que a convivência conflitante nesse esporte não se resume apenas às torcidas, mas faz parte do repertório de muitos de seus cronistas. Ou seja, desde sempre ele deixou de ser apenas um esporte e habita um espaço fundamental e flutuante no imaginário político e ideológico da sociedade brasileira. Dois ótimos trabalhos onde isso pode ser melhor entendido são os livros *Lima Barreto versus Coelho Neto: um Fla-Flu literário*, de Mauro Rosso (2010); e *Veneno remédio*, de José Miguel Wisnick (2008). O segundo, uma obra de cunho bem mais abrangente, analisa, entre outras




coisas, exatamente essa capacidade do futebol causar tanta polêmica e ao mesmo tempo tornar-se inapreensível por sua força de atravessar as classes sociais e arrebatador torcedores, descaracterizando qualquer clube de futebol como um representante exclusivo de um determinado segmento social. Ali o autor também chama a atenção para a relação oblíqua que se estabeleceu entre o intelectual e o futebol.

O leitor a quem se dirige esse livro não é evidente: em geral, quem vive o futebol não está interessado em ler sobre ele mais do que a notícia de jornal ou revista, e quem se dedica a ler livros e especulações poucas vezes conhece o futebol por dentro. [...] mais do que um desconhecimento recíproco entre as partes, pode-se falar, de fato, de uma dupla resistência. Viver o futebol dispensa pensá-lo, e, em grande parte, é essa dispensa que se procura nele. Os pensadores, por sua vez, à esquerda ou à direita, na meia ou no centro, têm muitas vezes uma reserva contra os componentes antiintelectuais e massivos do futebol, e temem ou se recusam a endossá-los, por um lado, e a se misturar com eles, por outro. [...] o futebol como o nó cego em que a cultura e a sociedade se expõem no seu ponto ao mesmo tempo mais visível e invisível. (WISNICK, 2008, p. 11-12).

O primeiro, mais restrito, faz um estudo sobre o confronto, a partir da inserção e larga expansão do futebol na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, entre os escritores Lima Barreto e Coelho Neto. Paradoxalmente, para o olhar de hoje, Lima Barreto um homem de origem mais humilde e defensor de uma “literatura engajada” tornou-se um ferrenho adversário do futebol, contra Coelho Neto, um de seus grandes e importantes defensores. A literatura de Coelho Neto, seguindo a corrente de “o sorriso da sociedade”, terminava por ir ao encontro do futebol do início dos anos 1900 que era praticado e pensado como um esporte de, da e para a elite político-econômica.

Nesse contexto viveu Euclides da Cunha. Até onde se sabe, o escritor não deixou opinião registrada sobre o futebol, não aparecendo em colunas veiculadas sobre a questão, embora – pelas ideias da época, seu interesse gritante sobre a temática da nacionalidade, da raça como conceito privilegiado nos debates sobre a implementação de um grande país – seja possível especular que o assunto não lhe passasse ao largo, pois, muitos escritores, a exemplo de Gilberto Freyre, se posicionaram sobre o tema.



É fato que, pelo menos, um desses textos – o de Gilberto Freyre³ na véspera do jogo entre Brasil e Itália pela Copa do Mundo de 1938 – não se limitou às polêmicas que o tempo se encarregaria de arquivar. Freyre, sem prever que o Brasil perderia aquela semifinal, exaltou em jornal do Recife a malícia, a malandrice, a plasticidade, a inventiva, a sinuosidade dos nossos craques, atribuindo ao sangue negro e mulato a arte que, na ocasião, encantava a França e se impunha aos times europeus [...]. (MÁXIMO: ROSSO, 2010, p. 14).

Contudo, o inescapável encontro de Euclides com o futebol, ou pelo menos com um player, como se dizia na época, ficou reservado a um dia aziago, sobretudo para o jogador que, talvez, estivesse no lugar errado na hora errada e não tinha nada a ver com o imbróglcio envolvendo o triângulo amoroso entre seu irmão e a esposa – que já não suportava mais a convivência com o marido – do importante e famoso escritor. Os astros regem de modo estranho as coisas. Dessa desventurada confluência e da violência daí resultante, duas carreiras foram destruídas: a do respeitado intelectual, refém do código mor(t)al da rigidez patriarcal, e a do jovem futebolista.

Na manhã de 15 de agosto de 1909, quando Euclides invade a casa de Dilermando de Assis, o jovem amante – onde também se encontrava Anna a esposa “adúltera”, segundo os jornais da época, que o abandonara –, e atira para matá-lo (foi para “matar ou morrer”), havia um outro jovem, e atleta, no local: o irmão de Dilermando, Dinorah de Assis. Ao tentar conter Euclides da Cunha, que estava armado, termina por ser alvo de três disparos, tendo um se alojado em sua nuca. Euclides duela com Dilermando, que termina por matá-lo com um tiro no peito. Dinorah, baleado, após medicado é aconselhado a não retirar o projétil. Dinorah, jogador do Botafogo Futebol Clube (ainda não havia se fundido com O Clube de Regatas Botafogo⁴) jogará todo o campeonato de

³Trata-se do artigo: “Foot-ball mulato”, publicado originalmente no *Diário de Pernambuco* em 18.06.1938. Disponível em: <http://comunicacaoesporte.files.wordpress.com/2010/10/foot-ball-mulato-gilberto_freyre.pdf> Acesso em: 05/04/2014.

⁴Reza a lenda que essa fusão ocorreu sob o signo de uma fatalidade. Pelo menos é o que se lê na história do clube: “O Botafogo de Futebol e Regatas nasceu oficialmente no dia 8 de dezembro de 1942, como resultado da fusão de dois clubes com o mesmo nome: o Club de Regatas Botafogo e o Botafogo Football Club. Os dois clubes tinham suas sedes no bairro de Botafogo, na Zona Sul do Rio de Janeiro, e se uniram depois de um triste fato.

No dia 11 de junho de 1942, os dois clubes disputavam uma partida de basquete pelo Campeonato Estadual e o jogador Albano, do Botafogo F. C., durante o intervalo, caiu em quadra, vítima de um ataque fulminante. A partida foi interrompida a dez minutos do final, quando o placar marcava CRB 21 x 23 BFC. O corpo de Albano saiu da sede de General Severiano e, quando passava em frente ao Mourisco Mar, o então presidente do C. R. Botafogo, Augusto Frederico Schmidt, disse: ‘Comunico nesta hora a Albano que a sua última partida resultou numa nítida vitória. O tempo que resta do jogo interrompido os nossos jogadores não disputarão mais’. O então presidente do Botafogo Football Club, Eduardo Góis



1910 com a bala cravada no corpo. Naquele ano foi campeão pelo clube. Segundo alguns registros, encerrou a carreira em 1911.

Desse improvável encontro divisamos elementos perversos da sociedade brasileira, patriarcal e competitiva, que combinaram-se, aniquilando quem não tinha nada a ver com a história: a moral monogâmica, a honra traída, a vingança pessoal atingiram-no, tornando-o hemiplégico, mendigo, louco, fracassado. Da glória nos gramados a pária social, o que não é incomum nesse tipo de sociedade, antes sendo sua lógica maquínica, sua vida foi vertiginosa.

Ao extrair a bala em 1913, os movimentos do ex-jogador, que já vinham se reduzindo, acentuam-se cada vez mais. Gaúcho, retorna para o Rio Grande do Sul, desgostoso, torna-se alcoólatra, suicida-se com 32 anos no rio Guaíba em 1921. A chamada tragédia da piedade, assim, faria outra vítima fatal. Desse modo, o clube se firmaria sob o signo dessa tragédia, pois o primeiro título é marcado pela participação de Dinorah. Euclides da Cunha, ironicamente, testemunha e denunciante da violência do Estado contra inocentes sertanejos, enreda-se nas mesmas malhas do poder ao encarnar o código messiânico e patriarcal, sacar de sua Smith & Wesson e enfiar uma bala nas costas do jovem jogador.

Contudo, iniciando-se no casamento e culminando no adultério, tal drama envolvendo história, tragédia social, ciência, literatura, talvez tenha por destino encerrar o seu ciclo no futebol. Pois, se o craque do Botafogo foi vitimado pela arma do escritor, Afonsinho (Mauro Afonso, batizado como Afonso), o filho caçula de Euclides da Cunha e único a deixar descendente, também veio a ser jogador, atuando pelo time do Cordeiro, município vizinho de Cantagalo (terra de Euclides), porém, no rastro de Dinorah, o Botafogo seguiu adiante, colecionando histórias, campeonatos e jogadores dramáticos, como Heleno de Freitas e Garrincha, o anjo das pernas tortas: caminhos tortuosos que se cruzaram e difíceis de se desfazerem. Talvez estivessem mapeados nas estrelas, ou apontados nos oráculos.

Trindade, respondeu: ‘Nas disputas entre os nossos clubes só pode haver um vencedor, o Botafogo!’ Schimidt então selou a fusão: ‘O que mais é preciso para que os nossos dois clubes sejam um só?’” (BOTAFOGO FUTEBOL E REGATAS, acesso em: 02/03/2014).



Referências bibliográficas

BOTAFOGO FUTEBOL E REGATAS. [2010]. História. Disponível em: <<http://www.botafogo.com.br/historia.php?cat=oclube>> Acesso em: 02 de março de 2014.

COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário & A afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Terra ignota: a construção de os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. 2. ed. Edição, Prefácio, Cronologia, Notas e Índices de Leopoldo M. Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial / Arquivo do Estado / Imprensa Oficial SP, 2002.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Gatos de outros sacos: ensaios críticos*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MÁXIMO, João. Apresentação. In: ROSSO, Mauro. *Lima Barreto versus Coelho Neto: um Fla-Flu literário*. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

ROSSO, Mauro. *Lima Barreto versus Coelho Neto: um Fla-Flu literário*. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

VENTURA, Roberto. [s.d.]. Euclides da Cunha: A História como Tragédia. Disponível em: <<http://www.albertolinscaldas.unir.br/tragedia.html>> Acesso em: 09 de março de 2014.

WISNICK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.



O DUPLO COMO IMAGEM TÉCNICA: REFLEXOS DA ARTE CINEMATOGRAFICA NO ROMANCE O HOMEM DUPLICADO

Thaís Feitosa de Almeida (UERJ)¹

Resumo: *O homem duplicado* (SARAMAGO, 2002) se apresenta em termos formais como um exemplo de texto literário que dialoga com a arte cinematográfica. A investigação rumo a descoberta da verdadeira identidade do duplo e ao seu encontro desdobra-se em pesquisa elaborada pelo protagonista com problema e hipótese referente ao possível controle exercido pelo cinema de “série bê” em seus espectadores. Os atravessamentos entre os aspectos estruturais do cinema e a crítica do romancista português direcionada a forma fílmica que visa menos a qualidade artística que o alcance do mercado serão analisados neste artigo a partir do que é apresentado nos estudos do comparativista Robert Stam. Em Times New Roman tamanho 11 e com espaçamento simples, escreva aqui o resumo da sua comunicação. Os resumos devem ter entre 5 a 8 linhas. O texto deve estar justificado. Em seguida, insira as palavras-chave (no mínimo 3, no máximo 5, separadas por ponto e vírgula).

Palavras-chave: José Saramago; Cinema; Literatura; *O homem duplicado*.

A imagem técnica e a literatura de José Saramago


O problema das imagens tecnicamente reproduzidas – imagens que não são produzidas diretamente pelo homem, mas sim através de um aparelho, sendo ele máquina fotográfica, computador ou outros (FLUSSER, 2009) – constituiu uma preocupação pessoal do escritor português, conforme aponta em depoimento, ao documentário *Janela da Alma*, de 2001, anterior à publicação de *O homem duplicado*:

O que eu acho é que nós nunca vivemos tanto na caverna de Platão como hoje. Hoje é que estamos a viver de fato na caverna de Platão. Porque *as próprias imagens que nos mostram a realidade, de alguma maneira substituem a realidade. Nós estamos num mundo que chamamos de mundo audiovisual*. Nós estamos efectivamente a repetir a situação das pessoas aprisionadas ou atadas na caverna de Platão, olhando em frente, vendo sombras e acreditando que essas sombras são a realidade. Foi preciso passarem todos estes séculos para que a caverna de Platão aparecesse finalmente num momento da história da humanidade que é hoje e vai ser e vai ser cada vez mais (SARAMAGO, 2001, 00:56:44-00:57:44 – grifos nossos).

O resultado da profusão dessas imagens é, segundo o romancista, a perda de um mundo referencial que pode se confirmar até mesmo na perda de identidade e de sentido da existência:

Vivemos todos em uma espécie de mundo à parte, mundo à parte audiovisual, onde os sons se multiplicam, onde as imagens se multiplicam e onde nós mais ou menos, creio eu que isso vai

¹ Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa, Língua Francesa e suas Literaturas (UERJ), Mestre em Teoria da Literatura & Literatura Comparada (UERJ). Contato: thais.feitosa0@gmail.com.




acontecer, e nós vamos escrever mais a sentidos perdidos. Perdidos, em primeiro lugar, de nós próprios, e em segundo lugar, perdidos na relação com o mundo. E acabamos a circular aí, sem saber muito bem nem o que somos, nem pra quê servimos, nem que sentido tem a existência (SARAMAGO, 2001, 01:00:59- 01:01:38).

A partir desse depoimento do autor, consideramos prudente formular a hipótese de que José Saramago, na escrita de *O homem duplicado* procura problematizar a existência humana confundida pelo dito “mundo audiovisual”. Nesse sentido, a análise da narrativa nos apresenta dois caminhos possíveis: o da ameaça que as imagens técnicas podem representar e o da possibilidade de libertação dessas mesmas ameaças, caminho este pelo qual optamos, partindo de uma leitura que inverte a imagem que o texto nos apresenta de modo a penetrar no infinito significativo do qual ela se constitui.

A imagem que duplica: literatura e cinema

Mergulhando na narrativa nos deparamos com os duplos: Tertuliano Máximo Afonso é o protagonista da narrativa. Daniel Santa-Clara, seu duplo imagem. No enredo, o professor de história Tertuliano sente-se fortemente perturbado ao descobrir que há alguém idêntico a si que é ator de cinema. Tal fato o confunde duplamente. Por um lado considera que sendo um ator, Daniel Santa-Clara suplantar sua existência de professor de história, por se constituir um “Tertuliano” midiático a história da duplicação chegaria à imprensa aniquilando sua existência pacata e reclusa, fazendo com que o professor vivesse sobre a sombra do ator. Por outro lado, o professor de história percebe desde o primeiro filme que assiste que a atuação de Daniel é totalmente acessória e os filmes dos quais participa tem qualidade tem qualidade facilmente contestável, o que provoca em Tertuliano um asco ao ver sua imagem veiculada num produto midiático deste tipo.

Partindo de diferentes perspectivas de leitura, podemos nos aventurar a ler *O homem duplicado* como uma narrativa insólita de sócias, inferir que o enredo apresenta uma reflexão crítica ao tema da clonagem humana ou ainda um questionamento à formação da identidade na contemporaneidade. Qualquer que seja a hipótese de análise é indiscutível que a construção de *O homem duplicado*, conduzida por um narrador onisciente, apresenta uma trama que constantemente se autorreferencia, se espelha, constituindo-se assim numa narrativa complexa e palimpséstica.



Considerando que a teoria crítica a respeito do romance tenta definir as características deste gênero e estudá-lo, Bakhtin (1988) pondera que tal tarefa é arriscada porque o romance é híbrido e plurilinguístico. Acolhendo o conselho de Bakhtin, recorreremos à Robert Stam que aproxima e compara tais características do romance àquelas encontradas no cinema:

O romance, em seu início, valeu-se dos materiais mais diversos: ficções de corte, literatura de viagem, alegoria, livro de piadas. Prosseguiu invadindo o território de outras artes para criar os romances poéticos, dramáticos, cinemáticos e jornalísticos. E o que é verdade em relação ao romance, é mais verdadeiro ainda em relação ao cinema, pois enquanto as palavras e apenas elas, são a matéria de expressão do romance, o cinema é uma linguagem composta (STAM, 1981, p. 56).


Nessa perspectiva, não surpreende, portanto, que *O homem duplicado* contenha traços de outros gêneros literários, tais como as histórias de detetive e o fantástico.

Cumprir lembrar que a análise de um romance não é dificultada somente pela relações que este estabelece com outros gêneros, mas com a reflexão crítica interna a escrita romancista. A esta característica nomeia-se autocrítica (BAKHTIN, 1988), podendo ser realçada por procedimentos sofisticados de construção da estrutura narrativa denominados por Robert Stam de “anti-ilusionistas”. No romance, tal vertente tem como precursor Cervantes e, no cinema, como expoentes Godard e Pasolini. A arte anti-ilusionista, segundo Stam, explora

a mistura dos gêneros a tal ponto que o significado do trabalho passa a surgir da tensão criativa gerada por sua interação. As tensões nos forçam a refletir sobre a natureza do gênero em si, e nos tornam conscientes dos meios pelos quais a realidade é mediatizada através da arte (STAM, 1981, p. 56).

Como já explicitado, fica evidente em *O homem duplicado* essa mistura de gêneros. Em contrapartida, a própria escrita saramagueana já revela um diálogo ou um jogo de espelhos entre a escrita e a fala. Essa estrutura, conforme entendemos nesse trabalho, sustenta a escritura do romance sem dar a ele forma e linguagem comum a este gênero, ao mesmo tempo em que o apresenta, não como uma realidade bem definida e explicada, mas como um caos organizado à medida que apresentado. Nesse sentido, Saramago explica que a melhor maneira de ler suas obras não é silenciosamente, mas em voz alta para que se perceba sua música e seu ritmo.

Tenho a necessidade de que o que estou a escrever possa ser dito. É isto que recomendo aos leitores quando dizem: mas eu não entendo,



eu não entendo. Então eu respondo que talvez possam entender melhor lendo em voz alta duas ou três páginas, pois são eles que vão encontrar o ritmo, a música que está ali (SARAMAGO, 2004, p. 75).

Assim, para a compreensão dos romances de Saramago é necessário que o leitor desconstrua as concepções tradicionais referentes a esse gênero. Talvez, aproximá-los à ideia de uma narrativa quase cinematográfica seja uma maneira de torná-los mais legíveis para um leitor imerso num mundo audiovisual, especialmente no que se refere aos planos longos, usados, por exemplo, para descrever ambientes fundamentais como a casa na qual os duplos se encontram, o gabinete do diretor e a sala de aula, ou em diversas passagens, na quais, como uma câmera objetiva, o autor chega a construir imagens semelhantes às observadas a partir do orifício de uma fechadura, forma de convidar-nos a olhar em direção ao interior da condição humana na contemporaneidade.

A partir dessa perspectiva, destacaremos abaixo os espelhamentos do cinema no romance e a crítica à indústria cultural. Desse modo, esperamos demonstrar que assim como Tertuliano se vê duplicado e ressignificado por seu duplo, também o cinema encontra-se duplicado e ressignificado pelo romance saramagueano.

As seqüências na narrativa: o cinematográfico de *O homem duplicado*


A desconfiança de José Saramago em relação ao “mundo audiovisual” se encontra presente na narrativa e fica evidente, por exemplo, na rejeição do protagonista por produções cinematográficas de ficção, como se percebe nesse trecho:

Aqui o nosso colega é pouco apreciador de cinema, aparteou o de Matemática para os outros, Nunca afirmei redondamente que não gosto, o que disse e repito é que o cinema não faz parte dos meus afectos culturais, prefiro os livros (SARAMAGO, 2002, p. 144).

Sendo motivo de preocupação do autor, a crítica ao cinema aparece de diversas formas na narrativa, especialmente nas impressões de Tertuliano e em suas opiniões sobre a atividade exercida por seu duplo, que era ator.

Quanto às impressões do protagonista, verificando a repulsa do professor de história pelo cinema, o colega de matemática tenta sondá-lo para sugerir algo que lhe possa agradar, Tertuliano então fala de seus gostos:

Tenho uns quantos vídeos, uns documentários científicos, ciências da natureza, arqueologia, antropologia, artes em geral, também me interessa a astronomia, assuntos deste tipo, Tudo isso está bem, mas precisa de se distrair com histórias que não ocupem demasiado espaço



na cabeça, por exemplo, uma vez que a astronomia lhe interessa, imagino que igualmente lhe poderia interessar a ficção científica (SARAMAGO, 2002, p. 13).

Essas histórias que não ocupam demasiado tempo na cabeça correspondem ao estilo de filmes nos quais Daniel Santa-Clara atua e que, segundo o narrador, “pertencem à denominada série bê, produtos rápidos para consumo rápido que não aspiram a mais que entreter o tempo sem perturbar o espírito” (SARAMAGO, 2002, p. 88). Terminada a sondagem, o colega de matemática sugere *Quem porfia mata a caça*, mas ao contrário das expectativas dele, o filme não sai da cabeça de Tertuliano:


a imagem fixa do empregado da recepção olhando de frente quem o olhava a ele. Tertuliano Máximo Afonso levantou-se da cadeira, ajoelhou-se diante do televisor, a cara tão perto do ecrã quanto lho permitia a visão, Sou eu, disse, e outra vez sentiu que se lhe eriçavam os pêlos do corpo, o que ali estava não era verdade, não podia ser verdade, qualquer pessoa equilibrada por acaso ali presente o tranquilizaria (SARAMAGO, 2002, p. 23).

O professor de história não conseguia digerir bem aquelas imagens cinematográficas e, como a personagem de Godard em *Les Carabiners* (1963)², aproxima-se da tela, mas, contrariamente à expectativa de sentir-se mais perto de sua imagem espelhada, não consegue diminuir o estranhamento que declara o abismo entre ele e a imagem.

Quanto à temática, portanto, identificamos as referências intermidiáticas, porém estas vão além, compõem também a estrutura da narrativa. Essa última não cessa de apresentar passagens nas quais podemos vislumbrar a aproximação da câmera, seu distanciamento, sequências e mudança de planos.

Desse modo, na passagem a seguir, verificamos uma mudança de planos que compõem uma mesma sequência: “esboçara um plano no refeitório enquanto, sozinho, almoçava, aperfeiçoara-o sob o escudo protector das soporíferas intervenções dos colegas, e agora tinha na sua frente o empregado da loja de vídeos” (SARAMAGO, 2002, p. 48). É como se a câmera tivesse passado rapidamente por duas cenas – 1. “esboçara um plano no refeitório enquanto, sozinho, almoçava” e 2. “aperfeiçoara-o

2 A cena do filme de Godard a qual nos referimos recebe uma descrição precisa de Robert Stam, transcrita a seguir: “O obtuso Michelangelo vai ao cinema e confunde a imagem na tela com a realidade em carne e osso. Começa o filme *Le Bain de la Femme du Monde*. Michelangelo pula de sua cadeira. A mulher sai de quadro e ele tenta espiar por detrás da tela. Em vão. Ela retorna para banhar-se e Michelangelo salta para ver seu corpo por cima da banheira. Novamente em vão. Frustrado, começa a acariciar a imagem sobre a tela. Desconcertado com a plenitude estéril da proximidade empírica que a imagem filmica oferece, Michelangelo cai e arrasta consigo a tela” (STAM, 1981, p. 24).



sob o escudo protector das soporíferas intervenções dos colegas” – até concentrar-se na última, consequência das anteriores – “e agora tinha na sua frente o empregado da loja de vídeos” –, a qual terá uma duração estendida.

Em outro fragmento, Saramago, em mais um de seus propositais desvios metalinguísticos, relata a escrita de romances como quem explica as colagens/edições que montam uma narrativa cinematográfica:


Como uma máquina manipuladora do tempo, mormente no caso de o escrúpulo profissional não ter permitido a invenção de uma zaragata de rua ou de um acidente de trânsito com a única finalidade de encher os vazios da intriga, aquelas três palavras, *Não Teve História, empregam-se quando há urgência em passar ao episódio seguinte ou quando, por exemplo, não se sabe muito bem que fazer com os pensamentos que a personagem está a ter por sua própria conta, sobretudo se não têm qualquer relação com as circunstâncias vivenciais em cujo quadro supostamente se determina e actua.* (SARAMAGO, 2002, p. 52, grifos nossos).

O escritor português proporciona-nos também passagens nas quais, além de realizar a narração como quem descreve as imagens com uma câmera objetiva que acompanha a personagem, acrescenta uma pequena observação a respeito da indústria cinematográfica:

Tertuliano Máximo Afonso acabou de arrumar o carro, percorre a pequena distância que o separa de casa, numa das mãos leva a sua pasta de professor, na outra o saco de plástico, que pensamentos haveria de ter agora se não deitar contas a quantos vídeos irá conseguir visionar, bicudo verbo, antes de ir para a cama, *é o resultado de interessar-se por secundários, fosse este uma estrela e tê-lo-íamos aí logo às primeiras imagens* (SARAMAGO, 2002, p. 53, grifos nossos).

Mas Daniel Santa-Clara não era uma estrela, apesar de ter tido um papel de destaque no filme mais recente assistido por Tertuliano, ele não era sucesso de bilheteria. Tal papel de ator secundário orienta-nos a um movimento de inversão da arte cinematográfica, rumo àquilo que antecede o próprio filme, os mecanismos que possibilitam sua produção. Esse é um convite colocado pela narrativa, o qual será esmiuçado na próxima subseção: um passo para trás do ecrã que nos permita ver melhor ao que se propõem as imagens.

Um professor crítico de cinema: a indústria cultural no espelho do romance




Conforme enredo da narrativa analisada, Tertuliano está imerso na solidão da massa, na melancolia, quando, de repente, descobre um sócio idêntico a si nas imagens de uma fita de vídeo. Empenha-se então em descobrir de quem se trata, qual seu nome, o endereço do duplo, pensando em encontrar-se com ele. No entanto, em se tratando de um ator secundário, Tertuliano não tem subsídios para identificá-lo a partir da tal fita, de modo que decide alugar, em uma locadora próxima, diversos títulos da mesma produtora na esperança de fazer suas descobertas.

O protagonista empreende uma corrida desesperada por assistir a todos os filmes o mais rápido possível, para tomar conhecimento da identidade de seu Outro. Como consequência, durante sua obstinada busca, sentiu-se, algumas vezes, na obrigação de explicar o sentido do aluguel e compra de tantos filmes, como na passagem abaixo, na qual ele dá explicações ao empregado da locadora:

A razão do meu interesse por ver outros filmes desta produtora relaciona-se com o facto de ter actualmente em fase bastante adiantada de preparação um estudo sobre as tendências, as inclinações, os propósitos, as mensagens, tanto as explícitas como as implícitas e subliminares, em suma, os sinais ideológicos que uma determinada empresa produtora de cinema, descontando o grau efectivo de consciência com que o faça, vai, passo a passo, metro a metro, fotograma a fotograma, difundindo entre os consumidores. À medida que Tertuliano Máximo Afonso havia desenrolado o seu discurso, o empregado, de puro assombro, de pura admiração, ia arregalando mais e mais os olhos, definitivamente conquistado por um cliente que não só sabia o que queria como também dava as melhores razões para querê-lo (SARAMAGO, 2002, p. 50).

Como se verifica, Tertuliano desenvolve verdadeira teoria a respeito dos mecanismos de manipulação da indústria cultural. A justificativa para o aluguel dos filmes serve de subterfúgio para esconder as reais intenções do protagonista. Por outro lado, realizando a leitura dos “subgestos” ao longo da narrativa, de suas entrelinhas, observamos o traço irônico do autor, que através de uma mentira do protagonista, apresenta o que, segundo nossa análise, é um dos objetivos de sua obra, a saber, promover a crítica à cultura de massa que se reforça através das mídias audiovisuais.

Nesse sentido, mesmo não fazendo parte da trama principal de *O homem duplicado* (o que Tertuliano procura de fato é seu duplo), a questão dos sinais ideológicos disseminados pela indústria cinematográfica reaparece diversas vezes, como se verifica na passagem abaixo, em explicação dada pelo professor a Maria da Paz, sua namorada:




O meu interesse por ver uns quantos filmes desta produtora, escolhida ao acaso, como poderás verificar são todos da mesma empresa cinematográfica, nasceu de uma ideia que me ocorreu há tempos, a de fazer um estudo sobre as tendências, as inclinações, os propósitos, as mensagens, tanto as explícitas como as implícitas e subliminares, ou, para ser mais preciso, os sinais ideológicos que um determinado fabricante de filmes vai disseminando, imagem a imagem, entre os consumidores deles (SARAMAGO, 2002, p. 99).

Para Flusser, o cinema é, na realidade, “um entre os numerosos transmissores de um aparelho *anfiteatral*, o da indústria cultural” (2011, p. 83-4, grifo do autor), de forma que os sinais ideológicos dos quais fala Tertuliano são ativamente recebidos pela massa. Nesse contexto, o filósofo tcheco afirma que “não é, pois, correto afirmar-se do cinema que é instrumento alienante. O cinema, como todos os nossos *media*, mitificam graças a um conluio consciente entre os emissores e os receptores de suas mensagens. Não há nada a 'des-mistificar' no caso” (p. 86).

O aparelho da indústria cinematográfica, bem como qualquer outro aparelho, consagra-se como brinquedo que promove jogo absurdo. Nesse jogo, na perspectiva analisada, somos suas peças, operamos como funcionários que, em diálogos em rede, alimentam o sistema (*feedback*) para que ele aperfeiçoe suas técnicas, a fim de nos programar melhor para seu jogo. São peças do jogo, não só quem assiste, mas também quem realiza a produção cinematográfica, quando, por exemplo, tentam conseguir financiamento para seus filmes – no caso dos produtores –, obter papéis de destaque – no caso dos atores –, transmitindo mensagens que em geral reforçam o sistema. Nesse contexto, todos os envolvidos dialogam em rede, conforme concorda Tertuliano quando afirma:

o cinema, repito, participa, com muito maior rapidez e não menor intencionalidade, na propagação generalizada de toda uma rede desses sinais ideológicos, em regra interessadamente orientados (SARAMAGO, 2002, p. 100).

As produções cinematográficas das quais nos fala a narrativa de *O homem duplicado* propõem-se a promover o divertimento de seus expectadores. Segundo Flusser, o divertimento “não é nem tentativa de encontrar-se, nem de encontrar o mundo, mas tentativa de quebrar a consciência infeliz, a consciência ‘*tout court*’, pelo método de derramar-se pelo mundo”, de modo que “a oposição dialética entre eu e o mundo é desviada para terreno intermediário. O das sensações imediatas” (2011, p.



130). Caso sejamos totalmente programados e reprogramados, não haverá espaço para a vivência concreta já tão rarefeita.

O divertimento é distração e, como podemos constatar, não foi esse o efeito que *Quem porfia mata a caça* causou no professor de história. O filme sugerido pelo colega de matemática acarretou efeito contrário, o de concentração dos pensamentos de Tertuliano e não de dispersão. A narrativa mostra que o efeito indesejado do filme foi causado pela descoberta de alguém que, idêntico ao protagonista, representaria sua morte. No entanto, o romance também aponta, segundo nossa análise, para o fato de que Tertuliano fica perturbado ao se enxergar imagem, *pixels*, em uma produção de série bê que tem como objetivo o entretenimento.

Dito entretenimento, segundo Flusser (2011), “é acúmulo de sensações a serem eliminadas indigeridas”, característico do divertimento que tem como consequência a ascensão da “sociedade de consumo”. O filósofo tcheco ressalta que seus efeitos apontam para a perpetuação de nossa perigosa programação:


isto tem consequência curiosa. Nada é tomado a sério, tudo nos diverte. Não apenas os programas destinados explicitamente ao divertimento. Devoramos tudo com atitude sensacionalista. Arte, filosofia, ciência, política, inclusive os eventos que nos dizem respeito em nossa vida concreta: fome, doença, opressão. O nosso trabalho nos diverte. As nossas relações humanas nos divertem. Somos incapazes de seriedade, porque o que queremos é a sensação concreta, contrapartida dos jogos simbólicos dos quais participamos. Já que tais jogos não significam a sensação concreta, esta não tem mais significado. Vivemos absurdamente (2011, p.135-6).

No entanto, Vilém Flusser destaca que existe uma forma eficaz de driblar esse processo: assumir a posição de jogador e jogar contra o programa, de modo criativo, exatamente o que, acreditamos, José Saramago realiza na obra em estudo.

Referências

BAKTHIN, M. Epos e romance. In **Questões de literatura e estética**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et All. São Paulo: Hucitec / UNESP, 1988.

_____. **Pós-história** – vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011.



SARAMAGO, José. **José Saramago**: o amor possível [entrevista]. Trad. Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Manati, 2004. Entrevista a Juan Arias.

_____ Depoimento de José Saramago. In: **JANELA da Alma**. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Fotografia: Walter Carvalho. Brasil/França: Duetto Filmes & Estúdios Mega e Tibet Filmes, 2001. 73 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4F87sHz6y4s>. Acessado em: 19/01/2017

_____ **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia de Letras, 2002.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmitificação. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

O PROCESSO DE TRANSCULTURAÇÃO EM “RELATO DE UM CERTO ORIENTE” DE MILTON HATOUM

Bruna Wagner (UFMT)¹
Henrique de Oliveira Lee (UFMT)²

Resumo: “Relato de um certo Oriente” (2008), de Milton Hatoum, parte de relatos que ao decorrer do livro reconstrói as memórias de uma série de personagens, que ditam fatos do passado do ambiente da narrativa. Nesta obra somos apresentados aos conflitos de uma família de imigrantes libaneses. É possível observar que existe na trama uma atmosfera multifacetada, marcada por hibridismos entre a cultura local e a dos imigrantes que ali se alojaram. Podemos observar, desta forma, que na narrativa há um processo de transculturação. O presente trabalho busca entender este processo analisando a obra por meio de excertos e da elucubração de teóricos como HALL (2003), BREND (2003), RAMA (2001) e WILLIAMS (1992).

Palavras-chave: Cultura; Transculturação; Milton Hatoum.

Introdução


Vivemos “Num mundo de fronteiras dissolvidas e de continuidades rompidas” (HALL, 2003, p. 84). Nos dias de hoje, falar sobre nossas origens não é algo tão simples como para algumas gerações anteriores. Isso ocorre graças aos cruzamentos entre as mais diferentes culturas que estão ocorrendo na atualidade. Diante deste quadro de “fronteiras dissolvidas”, observamos que, além das intersecções culturais ocorrerem no plano físico, elas também se transportam, como decorrência, para o campo literário, resultado do processo de “transculturação” vivenciado por nossa sociedade. Um bom exemplo desse processo transposto para a literatura pode ser observado nas obras do escritor amazonense Milton Hatoum.

De ascendência libanesa, Milton Hatoum, que nasceu na cidade de Manaus em 1952, percorre duas atmosferas culturais dentro de suas obras, entre elas os romances “Dois Irmãos” (2001) e em seu romance de estreia “Relato de um Certo Oriente” (1989), fazendo as vezes de um “atravessador cultural”: movimentando-se entre uma cultura e outra dentro do texto, mostrando os entrecruzamentos gerados pelo encontro dos hábitos e tradições amazonense com os libaneses, e vice-versa.

Após conhecermos um pouco sobre esse processo de transculturação e seu produto nas obras de Milton Hatoum surge diante nós os seguintes questionamentos:

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT. E-mail: bruna.wagner.sci@gmail.com.

² Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT. E-mail: holiveiralee@gmail.com.



como é feita a intersecção entre as culturas distintas dentro do texto do escritor amazonense? Como são realizados os processos de transculturação entre as culturas? Quais ferramentas são utilizadas para que isso ocorra dentro do âmbito literário? Para respondermos a essas questões adotaremos como base o texto “Relato de um Certo Oriente” (2008), por ser o primeiro romance publicado por Hatoum.


O romance parte dos relatos de uma narradora que, ao decorrer do livro, reconstrói as memórias de uma série de personagens, que ditam a ela fatos do passado do ambiente, pano de fundo do enredo, e das pessoas que pertenciam aquela cena. Hatoum nos apresenta os conflitos, envoltos por um clima de mistério, de uma família de imigrantes libaneses a partir da fala da narradora, que não é nomeada. Durante os desenrolar dos acontecimentos é possível observar que existe na trama uma atmosfera multifacetada, marcada por hibridismos entre a cultura local e a dos imigrantes que ali se alojaram.

Para respondermos a indagação previamente levantada analisaremos a obra através de excertos do romance e da elucubração de teóricos como HALL (2003) para falarmos sobre identidade cultural, BREND (2003) e RAMA (2001) sobre o processo de transculturação e seu emprego no ambiente literário, bem como WILLIAMS (1992) para elucidarmos sobre o conceito de cultura.

O que quer dizer “cultura”?

De acordo com Raymond Williams (1992), o termo “cultura” apresenta suas primeiras definições relacionadas a um “processo”, consistindo no ato de cultivar, sendo a criação e a produção de vegetais e/ou animais. Em seguida, o significado de “cultura” foi associado ao “cultivo ativo” da mente, do pensamento humano, e em seguida, “particularmente no alemão e no inglês, um nome para configuração ou generalização do ‘espírito’ que informava o ‘modo de vida global’ de determinado povo” (WILLIAMS, 1992, p. 10).

Porém, podemos expandir a acepção da palavra “cultura” para além destas definições. De acordo com Williams (1992), Johann Gottfried von Herder (1784-91), filósofo e escritor alemão, foi o primeiro a utilizar a palavra “cultura” em seu significado plural: “culturas”. Ao empregar o termo em seu significativo múltiplo, Herder ampliou os horizontes da palavra com a intenção de afastá-la de seu correspondente no singular, tirando assim qualquer ideia de unilateralidade do termo,




bem como desviando-o do sentido de que uma civilização está isenta de se apropriar de referências externas a ela.

Consoante Williams, o termo em questão é obviamente de difícil definição, porém pode ter maior proveito se encarado “como o resultado de formas precursoras de convergência de interesses” (1992, p. 11). Para ele, há duas posições principais que podem ser destacadas referentes a esse resultado: (a) “idealista” e (b) “materialista”. A posição (a), idealista, faz referência a construção da cultura de acordo com um “espírito formador” de um modo de vida global. Sendo este manifesto ao decorrer de diversos âmbitos das atividades sociais de uma comunidade, tendo maior evidência em atividades “especificamente culturais” (linguagem, expressões artísticas, produção intelectual). A posição (b), materialista, dá ênfase a “uma ordem social global”, ou seja, dentro de uma determinada cultura, o produto das artes e trabalhos intelectuais desenvolvidos por esta são considerados como o resultado “direto de uma ordem primordialmente constituída por outras atividades sociais” (WILLIAMS, 1992, p. 12).

A partir desses dois posicionamentos, a sociologia da cultura entrou na segunda metade do século XX, conforme nos informa Williams (1992), desenvolvendo uma larga gama de atividades embasadas nessas duas posições referentes ao termo em análise. Entretanto, no que diz respeito ao ambiente literário, podemos observar que há uma nova convergência de interesses ser formando em relação ao vocábulo. Como observa Williams:

Essa possui muitos elementos em comum com (b), em sua ênfase numa ordem social global, mas dela difere por sua insistência em que a “prática cultural” e a “produção cultural” (seus termos mais conhecidos) não procedem apenas de uma ordem social diversamente constituída, mas são elementos importantes em sua constituição. Por outro lado, ela participa de alguns elementos de (a), em sua ênfase em práticas culturais como constitutivas (se bem que, hoje em dia, entre outras). Em vez, porém, do “espírito formador” que, afirmava-se, criava todas as demais atividades, ela encara a cultura como o sistema de significações mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada. (WILLIAMS, 1992, p. 12-3)

O “sistema de significações” é produto de um processo de convergência de práticas, ou seja, um agrupamento, reunião de procedimentos que se entrecruzam para a formação de novos produtos. O “sistema de significações” representa aquilo que duas




ou mais comunidades específicas captam e “resignificam” dentro de seus contextos. Segundo, Williams (1992, p. 13) “há certa convergência prática entre (i) os sentidos antropológico e sociológico de cultura como ‘modo de vida global’ distinto, dentro do qual percebe-se, hoje, um ‘sistema de significações’ bem definido”. Esse sistema não é somente essencial para as construções de significação de uma comunidade, mas está envolto em quaisquer formas de atividades sociais que uma população possa desenvolver. Conforme o exposto, podemos observar que desde o princípio da tentativa de definição do termo “cultura” este já se apresentava como um conceito polissêmico, capaz de agrupar em si não só uma, mas várias possibilidades de significação.

A identidade cultural: identificação a partir da ideia de pertencimento

Uma das principais formas com que um povo se reconhece como pertencente a uma determinada cultura consiste na noção de nação. De acordo com Hall, “No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural” (2003, p. 47). Porém, a ideia da existência de uma “identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2003, p. 13). Assim como a noção de cultura, a identidade também sofre uma série de convergências que a afastam de um significado unilateral, principalmente na era moderna em que as fronteiras e territórios se tornam cada vez mais volúveis.

Segundo Giddens (1990 *apud* HALL, 2003), as identidades e as culturas nacionais vêm passando pelo impacto das transformações que estão ocorrendo no tempo e no espaço, “o que ele chama de ‘desalojamento do sistema social’ – a ‘extração’ das relações sociais dos contextos locais de interação e sua reestruturação ao longo de escalas indefinidas de espaço-tempo” (HALL, 2003, p. 15-6), ou seja, a retirada de uma população de costumes e cultura próprias e sua realocação em um cenário espacial e temporal diferentes daqueles aos quais ela estava habituada.

Hall (2003, p. 48) defende o seguinte argumento ao falar sobre as identidades nacionais: “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*”. De acordo com a afirmação, nós apenas sabemos o que significa pertencer a um determinado lugar ou nação pois nos foi apresentado o modo como cada uma destas são representadas ou o conjunto de significados que fazem menção a uma certa coletividade. Ainda de acordo com Hall (2003, p. 49), “a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz




sentidos – *um sistema de representação cultural*”, isso significa que “As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *idéia* da nação como representada em sua cultura nacional” (HALL, 2003, p. 49).

As identidades nacionais são construções, erguidas no plano simbólico e firmadas a partir do discurso de seus membros. Em resumo, podemos utilizar a expressão cunhada por Benedict Anderson (1983) para nos referirmos a identidade nacional: “comunidade imaginada” (HALL, 2003, p. 51). “Anderson argumenta que as diferenças entre as nações residem nas formas diferentes pelas quais elas são imaginadas” (HALL, 2003, p. 51). De acordo com Hall:

Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos. Elas têm aquilo que Edward Saïd chama de suas “geografias imaginárias” (Saïd, 1990): suas “paisagens” características, seu senso de “lugar”, de “casa/lar”, ou heimat, bem como suas localizações no tempo – nas tradições inventadas que ligam passado e presente, em mitos de origem que projetam o presente de volta ao passado, em narrativas de nação que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais mais amplos, mais importantes. (HALL, 2003, p. 71-2)

As flexibilizações nos sentidos de muitos termos que utilizamos para falarmos sobre nós mesmo, nossa comunidade e o lugar ao qual pertencemos, como elucidado anteriormente, são resultado da modernidade e do processo de globalização. Segundo Hall “A globalização retém alguns aspectos da dominação global ocidental, mas as identidades culturais estão, em toda parte, sendo relativizadas pelo impacto da compressão do espaço-tempo” (HALL, 2003, p. 80-1). Ou seja, da dissolução das fronteiras territoriais e pelo fenômeno migratório. A migração ocorre principalmente pela busca de condições melhores de vida, mas também pode ser influenciada por outros diversos fatores.

O fenômeno migratório proporciona o entrecruzamento, o choque, entre culturas distintas. Resultante desse encontro novas identidades culturais passam a emergir. Segundo Hall (2003), essas novas identidades não são fixas, flutuam em um processo de “transição”. Consoante Hall (2003), pensar no desaparecimento das identidades na era da globalização por meio da assimilação e da homogeneização das culturas, ou, por outro lado, de um retorno total as suas “raízes” é um falso dilema, pois há a possibilidade da “Tradução”.




De acordo com Hall (2003), o conceito de Tradução se refere aquelas formações identitárias que transpassam, atravessam e inter cruzam as fronteiras naturais. Esse termo descreve o resultado das experiências vividas por aquelas “pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal” (HALL, 2003, p. 88). Esses indivíduos possuem ainda fortes laços com seus lugares de origem e também com suas tradições, porém, no novo ambiente em que se encontram, não há espaço para a ilusões de um retorno ao passado.

Na Tradução os indivíduos carregam consigo os traços mais fortes de suas culturas de origem, sejam eles as tradições, a linguagem ou as histórias de vida pelas quais um determinado grupo é marcado. Entretanto, segundo Hall (2003), existe uma diferença significativa com aqueles povos que permaneceram no “local de origem”. Populações que atravessa o mecanismo de Tradução nunca serão “*unificadas* no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias ‘casas’ (e não a uma ‘casa’ particular)” (HALL, 2003, p. 89). Dessa forma, pensar num total desaparecimento ou numa completa reestruturação de identidades culturais é uma utopia. Por meio do “Tradução” diversas culturas se entrecruzam e o resultado disso é o surgimento de novas possibilidades, novas formas culturais e identitárias. A própria mescla entre diferentes tradições, línguas, costumes e hábitos distintos é uma rica matéria para a produção de conhecimento.

O processo de transculturação

As “novas diásporas” tornaram as culturas cada vez menos impenetráveis. Mesmo que uma população que se deslocou de seu local de origem tente manter sua cultura “pura”, ela não obterá sucesso nesse propósito. Como salienta Brend (2003, p. 17), “A repetição pura e simples não existe. Mesmo no modelo da continuidade, no qual, segundo Bouchard (2000), as coletividades têm tendência a ‘reproduzir de modo idêntico’ as matrizes culturais das metrópoles, há transgressão, desvio, deslocamento [...] dos modelos”.

De acordo com Brend (2003), a partir do momento em que um determinado “modelo” é modificado, como, por exemplo, no instante em que uma cultura entra em contato com outra distinta e dá origem a algo novo, elas se encontram no “espaço transcultural”, ou, inseridas dentro da “operação transcultural”. Consoante Brend (2003,




p. 18), mesmo que esses “procedimentos de criação do novo a partir de elementos culturais de origens diversas” aconteçam desde o princípio dos choques iniciais entre culturas distintas, a teorização desses fatos acontecerá somente em 1940. Neste ano, o antropólogo cubano Fernando Ortiz, observa que:

quando há choque de culturas, transição e ou passagem de uma cultura a outra, não há unicamente perdas, apagamentos ou apropriações; há também criação de novos produtos culturais. O processo em seu conjunto é o que caracteriza a transculturação, onde as trocas se fazem nos dois sentidos e geram uma cultura híbrida original e inacabada. (BREND, 2003, p. 18)

A partir do choque de diferentes culturas novos discursos e novas possibilidades de conhecimento foram surgindo. De acordo com Brend, “As operações transculturais criam condições favoráveis à emergência de novos lugares de enunciação em oposição a um pensamento eurocentrista e etnocêntrico que, durante longo tempo, considerou as metrópoles como sendo o único lugar abalizado de enunciação” (2003, p. 20). Ainda consoante Brend (2003), podemos afirmar que, com as novas possibilidades de significação criadas a partir da modernidade, como a hibridação cultural, podemos encontrar “processos de transculturação” que situam os sujeitos entre, no mínimo, “dois mundos, duas culturas, duas línguas e duas definições de subjetividade, realizando vaivéns constantes entre elas” (BREND, 2003, p. 23). Essas populações dispõem de grande material para construção de novos conhecimentos. Dessa forma, o que ocorre a partir do processo de transculturação é a criação de um novo produto, uma nova “cultura híbrida e inacabada”.

Sendo a literatura um dos principais veículos de manifestação e divulgação das/nas culturas, observamos que os autores pertencentes a ambientes transculturados expõem em suas narrativas as características de seu meio, mostrando aos leitores as intersecções entre duas ou mais culturas as quais aqueles escritores pertencem. Isso acontece, por exemplo, com o autor escolhido para exemplificarmos o processo de transculturação dentro do ambiente literário, Milton Hatoum. Ao transportar para seus textos as duas realidades a que pertence, Hatoum transforma suas obras em veículos de estudo para as questões relacionadas ao processo de transculturação.

“Relato de um Certo Oriente”: Transculturação no ambiente literário




Transculturação é a palavra para o processo que envolve o encontro, choque, entre duas ou mais culturas. Brend (2003, p. 22-3) afirma que, o prefixo “*trans*” do vocábulo nos remete a ideia de “para além de”, o que marca a passagem ou a mudança, a transição, a transformação, o transversal, o oblíquo, etc.”, nos dando uma noção de “travessia”. Sendo assim, dentro do âmbito literário, ainda de acordo com Brend (2003), os autores são os mecanismos que transmitem esses encontros culturais, são “*passseurs*”, “atravessadores” de sentidos, que ultrapassam as fronteiras territoriais e culturais de determinadas populações. Em “Relato de um Certo Oriente” Milton Hatoum faz as vezes de um “*passseur*”, transitando entre duas atmosferas culturais e as interconectando dentro da narrativa.

Segundo Brend (2003), o termo cunhado por Fernando Ortiz é revisitado por Ángel Rama que desenvolve uma fértil teoria a respeito da transculturação no âmbito literário narrativo latino-americano. Rama, a partir da análise de obras de diversos escritores latino-americanos, conclui que a produção ficcional deste continente “não é caudatária nem da cultura vencedora nem da cultura vencida; ela constitui uma terceira margem que não existia antes” (BREND, 2003, p. 19). Ángel Rama viu nos textos destes escritores uma “recuperação do maravilhoso mítico americano” que reflete a origem de uma “cultura proliferante”, uma nova identidade cultural que se estabelecia a partir de uma zona de fronteira, coletando e praticando dados de duas culturas, “através de dispositivos de destruição, absorção e reafirmação” (BREND, 2003, p. 19).

Diferentes ações compõem o processo de transculturação, “tentemos ver como se manifestam em uma obra literária de gênero narrativo. Lembremos que isso implica, em primeiro lugar, uma ‘parcial desaculturação’, que pode mostrar graus muito diferentes e afetar várias áreas do exercício literário” (RAMA, 2001, p. 218). É preciso observar que, como afirma Rama (2001), não podemos medir com exatidão alcance do processo de transculturação dentro de uma obra se não levarmos em consideração “os elementos que sobrevivem e inclusive os que se acrescentam, todos provenientes da cultura original, de tal modo que ‘desaculturação’ não é avaliável sem sua paralela ‘reaculturação’, ou seja, a intensificação de propostas internas, identificadoras de uma cultura” (RAMA, 2001, p. 218).

Dessa forma, de acordo com Rama (2001, p. 218), somente com a análise dessas duas variáveis poderemos chegar a “medir o esforço de ‘neoculturação’ por absorção de




elementos externos de uma cultura modernizada”. Dito isso, podemos partir para a análise dos excertos da obra de “Relato de um Certo Oriente” para identificarmos os mecanismos que transitam dentro do processo de transculturação presente no romance. “Seria composta, assim, uma figura em que as duas forças confrontadas geram três focos de ação que se conjugam de modo diferente” (RAMA, 2001, p. 218): destruição, reafirmação e absorção.

Percebemos que ao decorrer da narrativa de “Relato de um Certo Oriente” o autor utiliza artifícios, como a linguagem local do estado do Amazonas, hábitos e tradições da cultura libanesa, a culinária e alimentos típicos tanto da cultura amazônica quanto da do Líbano, para fazer uma mescla entre os dois contextos culturais diferentes, unindo-os em um único e novo ambiente cultural. Milton Hatoum transita entre os dois meios, e, ao longo do texto, nos mostra que as características próprias do ambiente de recepção, o Amazonas, e as dos receptores, os imigrantes libaneses, confundem-se, alternam-se, apresentando, assim, seu processo de transculturação.

Podemos notar dentro da narrativa, num primeiro momento, o mecanismo de “travessia” utilizado por Milton Hatoum, que nos é apresentado, conforme a fala da narradora que dá voz ao texto, por meio das mesclas culturais presentes nas lembranças da terra natal dos personagens e seu cruzamento com características ambientais semelhantes presentes no novo contexto em que a família de imigrantes se encontra. A intersecção entre os dois ambientes nos dá a ideia de um terceiro espaço no qual convivem tanto as semelhanças entre os dois territórios, quanto as diferenças entre ele. Dessa forma, lembrando que o novo local é e não é ao mesmo tempo o “lar” desses imigrantes. Podemos observar esse encontro de ambientes no seguinte trecho do romance:

[...] Se algo havia de análogo entre Manaus e Trípoli, não era exatamente a vida portuária, a profusão de feiras e mercados, o grito dos mascates e peixeiros, ou a tez morena das pessoas; na verdade, as diferenças, mais que as semelhanças, saltavam aos olhos dos que aqui desembarcavam, mesmo porque mudar de porto quase sempre pressupõe uma mudança na vida: a paisagem oceânica, as montanhas cobertas de neve, o sal marítimo, outros templos, e sobretudo o nome de Deus evocado em outro idioma [...]. (HATOUM, 2008, p. 24)




No processo de transculturação presente em “Relato de um Certo Oriente” existe uma das características primordiais que corroboram para a confirmação do encontro cultural presente no texto: a reafirmação, a busca pela manutenção das tradições, hábitos e memórias “originais” de uma população. Podemos observar que no romance de estreia de Milton Hatoum existe em diversos momentos uma “reimersão” na cultura “original”. Rama (2001, p. 215) salienta que, “Para um criador literário, trata-se exclusivamente de puras operações artísticas, mas nelas está implícita uma prévia proposição cultural, resultado do conflito que toda uma coletividade está vivendo”. No romance em análise, podemos observar essa busca as lembranças da tradição de origem em diversos trechos, como, por exemplo, nestes a seguir:

– Lembram como fazia Emilie? – disse tio Hakim, sorvendo o último gole de café. – Ela pedia para que todos emborcassem a xícara na bandeja, e depois examinava o fundo de porcelana para decifrar no emaranhado de linhas negras do líquido ressequido o destino de cada um [...]. (HATOUM, 2008, p. 27)

Ao eleger três elementos essenciais para que as culturas atravessassem o processo de transculturação (destruição, reafirmação e absorção), Ortiz deixa de levar em consideração que as culturas que entram em choque não necessariamente absorvem totalmente elementos culturais ou destroem outros, há também, no meio desses cruzamentos, negociações entre as culturas. Portanto, são feitas mesclas, adaptações entre elementos da cultura de origem com elementos da nova cultura em que as populações estão envoltas. Essas negociações e criações a partir de elementos pré-existentes caracterizam a “plasticidade cultural”, “uma vez que esse estado certifica a energia e a criatividade de uma comunidade cultural” (RAMA, 2001, p. 264).

Em “Relato de um Certo Oriente” podemos observar a existências de negociações em diferentes momentos da narrativa. Segundo Rama (2001, p. 264), uma comunidade que apresenta o estado de “plasticidade cultural” é um elemento vivo, aberto, que realiza um processo de seleção entre os dados da cultura de origem e da do novo ambiente em que está inserida, inventado e combinando subsídios adequados “à autonomia do próprio sistema cultural”. Observamos essa mescla e combinação de elementos quando, ao prepararem a “Parisiense” para a festa de natal, os imigrantes combinam elementos locais com as tradições de sua cultura originária.




Para que o texto tenha uma consistência e seja compreensível, os transculturadores necessitam fazer escolhas narrativas que comportem a transmissão daquilo que eles propõem comunicar para o leitor. No caso de um ambiente que passa pelo processo de transculturação, o convívio com duas ou mais línguas é frequente. Dentro do processo de transculturação no âmbito da literatura, a escolha por uma linguagem literária homologante se torna peça fundamental. Hatoum opta por desenvolver uma linguagem unificada, literária, que estabelece o contato entre as culturas. No romance, Hatoum cita que os imigrantes convivem com dois lugares linguísticos diferentes, um na sociedade amazonense e outro na intimidade do lar, como podemos observar no seguinte trecho: “Desde pequeno convivi com um idioma na escola e nas ruas da cidade, e com um outro na Parisiense. E às vezes tinha a impressão de viver vidas distintas [...]” (HATOUM, 2008, p. 46).

Apesar das negociações entre as culturas do Líbano e do Amazonas dentro da obra de Milton Hatoum, existem também pontos, características e costumes que não são aceitos, tanto por parte de habitantes do Amazonas, quanto pelos imigrantes libaneses. Esse processo atravessa uma via de mão dupla, em que, determinados hábitos, costumes e tradições das duas ou mais culturas envolvidas passam por um procedimento de seleção, em que receptores e doadores classificam aquilo que pode ou não ser incorporado nas culturas envolvidas. Podemos observar reflexos desse processo em diferentes pontos da narrativa de Milton Hatoum.

Alberto Moreiras (2001, p. 234 *apud* BREND, 2003, p. 20), outra voz crítica sobre a transculturação, ao revisitar as reflexões de Rama sobre o termo, afirma que, mesmo o conceito exercendo um papel de grande relevância o autor “lembra que se trata de um modelo que apaga e neutraliza tudo que ele não pode comportar e agenciar”. Brend (2003) corrobora com a afirmação de Moreiras e ressalta que o teórico nos “chama a atenção para o fato de que nos processos transculturais há inclusão, apropriação, mas há também censura, exclusão e eliminação de um certo número de fatos culturais e eleição privilegiada de outros” (BREND, 2003, p. 20). Podemos perceber a recusa da comunidade receptora por certos costumes da comunidade doadora no seguinte trecho de “Relato de um Certo Oriente”:

Tio Emílio fazia as compras, matava e destrinchava os carneiros, torcia o pescoço das aves e passava-lhes a lâmina no gogó para que o



sangue esguichasse com abundância, como exigia meu pai. Só uma vez que utilizaram outra prática para matar os animais. Consistia em embriagar as aves e torcer-lhes o pescoço para que vissem o mundo já embaçado girar como um pão. [...] “Esse martírio só pode ser obra de cristão”, proferia meu pai, sabendo que Hindié já fizera isso em outras casas e que era uma prática bastante difundida na cidade. (HATOUM, 2008, p. 32)

Diante o exposto, pudemos notar os mecanismos presentes dentro do romance “Relato de um Certo Oriente”, que fazem com que a narrativa se desenrole em um ambiente “transculturado”. Fomos apresentados aos diferentes aspectos que fazem com que uma ou mais culturas sejam consideradas como estando inseridas dentro do processo de transculturação. Dessa forma, mediante a análise dos excertos do romance de estreia do escritor amazonense Milton Hatoum, somos capazes de responder como ocorre o processo de transculturação na narrativa: por meio da elucubração de uma cultura receptora e outra doadora, em que ambas passam por um processo de transculturação a partir da adoção, seleção, negociação, recusa ou mescla de hábitos, costumes e tradições; e também pela eleição de uma “linguagem literária homologante”, que tem por objetivo primeiro mostrar as intersecções culturais de forma clara e inteligível.

Referências

BREND, Zilá. Americanidade e transferências culturais. Porto Alegre: Movimento, 2003.

HATOUM, Milton. Relato de um Certo Oriente. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HALL, Stuart. Identidade Cultural na Pós-modernidade. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

RAMA, Ángel. Literatura e cultura na América Latina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WILLIAMS, Raymond. Cultura. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.

A VOZ DA COMUNIDADE INDÍGENA NA PRODUÇÃO ACADÊMICA SOBRE AS PLANTAS MEDICINAIS: O BALBUCIO NA PRODUÇÃO DE VALOR

Carla Andreia Schneider (UFGD)¹

Rita de Cássia Aparecida Pacheco Limberti (UFGD)²

Resumo: Este estudo teve por objetivo depreender a voz da comunidade indígena na produção acadêmica (TCC) sobre as plantas medicinais. A perspectiva teórica fundamentou-se na Semiótica greimasiana - lançando mão de contribuições da Análise do Discurso Francesa. A voz da comunidade indígena sobre o conhecimento tradicional pronunciada a partir da academia, ainda que balbuciada pelos membros da comunidade indígena, tem, por meio de um só objeto, revestimentos semânticos distintos, sobrepostos e antagônicos, que lutam pela primazia da sua significação e que se projeta no sentido – e conseqüentemente no poder - de seus sujeitos e das culturas a que pertencem, produzindo valor.

Palavras-chave: Discurso; Vozes indígenas; Plantas medicinais.


Conforme a história nos mostra, as plantas medicinais constituem objeto para a sociedade desde a antiguidade e, por ser um meio de se ter acesso à saúde, objeto de valor. Por muito tempo, foi objeto de valor compartilhado comum da sociedade, até que outro objeto (as drogas sintéticas) fornecesse o mesmo valor desejado, a saúde, o que ocorreu a partir do século XVII, por meio de outras substâncias. Nesse processo, o componente valorativo das plantas medicinais foi alterado, representando desprestígio, limitação de recursos financeiros (pobreza), limitação de poder (classe social menos favorecida), limitação de conhecimento e informação (ignorância).

No Brasil, os indígenas têm as plantas medicinais como objeto de valor, conforme podemos constatar por meio da busca tanto por viajantes-naturalistas, no passado, e por pesquisadores em busca de novas substâncias, na atualidade. As plantas medicinais constituem patrimônio genético e cultural (um verdadeiro tesouro) e o conhecimento tradicional sobre as plantas medicinais é fundamental no processo de geração de novos medicamentos para a indústria. Portanto, o conhecimento tradicional é uma espécie de filtro para a descoberta de novos medicamentos, um mapa do tesouro.

Esses fatos tornam oportuno realizar estudos semióticos comparativos e descritivos dos discursos produzidos pela sociedade a respeito das plantas medicinais, especialmente a comunidade universitária de Dourados-MS, que tem desenvolvido pesquisas sobre o tema, e suas relações com a comunidade indígena. Assim, este estudo

¹ Graduada em Letras (UFMS), Mestre em Letras (UFGD). Contato: carlaschneider@ufgd.edu.br.

² Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFGD), Dourados-MS. Doutora em Linguística – Semiótica e Linguística Geral pela Universidade de São Paulo. Contato: limberti@hotmail.com




teve por objetivo depreender a voz da comunidade indígena na produção acadêmica sobre as plantas medicinais e, especificamente, seu balbucio na produção de valor nas relações entre os sujeitos envolvidos. A perspectiva teórica fundamentou-se na Semiótica greimasiana - lançando mão de contribuições da Análise do Discurso Francesa - e a análise realizada foi comparativa e descritiva dos discursos que constituem o *corpus* da pesquisa: trabalhos de conclusão de curso (TCC) realizados em 2011 pela comunidade acadêmica do curso de graduação em Licenciatura Indígena da Faculdade Intercultural Indígena da UFGD.

O balbucio na produção de valor

Para a semiótica greimasiana, de acordo com Fiorin (2007), a enunciação é onde a competência semiótica é exercida e a instância na qual o sujeito se instaura. Portanto, o sujeito da enunciação é um sujeito do *fazer*, sendo que o que ele diz, o enunciado, é o seu produto. Para o autor, o sujeito é, portanto, um efeito do enunciado e, ao mesmo tempo, não possui o domínio do dizer porque o ato de fala constitui-se de um acontecimento específico interpelado pelas coerções da história e do inconsciente, ou seja, ele se constitui na natureza da função em que se inscreve.

A sucessão de estados e de transformações, as quais são responsáveis pela produção de sentido, compreende a narratividade que, em sentido generalizado, isto é, deixando de relacioná-la às formas figurativas das narrativas - ocorrências -, é considerada por Greimas e Courtés (2016) como o princípio organizador de qualquer discurso. A relação de transitividade entre actantes (sujeito e objeto) caracteriza o enunciado elementar da sintaxe narrativa e cada papel assumido pelos actantes da narrativa varia conforme suas posições no percurso segundo suas relações com os valores. Estabelece-se, dessa forma, a estrutura elementar da significação, a qual explica a organização do imaginário humano; trata-se de uma projeção de universos coletivos e/ou individuais, um enunciado global composto por uma sequência de enunciados narrativos concatenados.

O enunciado possibilita o acesso a estruturas actanciais e narrativas porque é capaz de assegurar todo um ramo da significação no discurso enunciado e no discurso em ato, além de produzir um campo imaginário específico. Essa propriedade constrói a identidade dos actantes uma vez que os predicados modalizados descrevem o *fazer* dos actantes, ou seja, sua performance, e os predicados modais descrevem o *ser* dos




actantes, ou seja, sua competência. Dessa forma, Fontanille (2011, p. 178) afirma que “a identidade modal dos actantes pode ser caracterizada pelo número de modalidades que a define e pela natureza de combinações que ela contrai”.

Além da definição da identidade pela posição que o sujeito ocupa em relação a sua função, a identidade apenas é assegurada, como também será reconhecida, à medida que apresenta uma recorrência assegurada pelas *modalidades* no âmbito do discurso. A *modalidade*, segundo Greimas e Courtés (2016, p. 314), é “a produção de um enunciado dito modal que sobredetermina um enunciado descritivo”. A *modalidade*, portanto, possui um actante de controle, que é diferente da *modalização*, que é mais abrangente e decorre da manifestação da atividade enunciativa. Nas palavras de Branquião (2011, p. 55), as *modalizações* “são responsáveis por modificar as relações entre os actantes” e compreendem as *modalizações do ser* e as *modalizações do fazer*. A *modalização do ser* define-se pela competência modal do sujeito de estado e sua relação com os valores, como, por exemplo, inveja, ódio, ciúme, etc. e a *modalização do fazer* é definida pela competência modal do sujeito do *fazer* por meio dos enunciados de ação. Tanto a *modalização do ser*, como a *modalização do fazer* possuem as seguintes *modalidades* (verbos modais): o *querer*, o *dever*, o *poder*, o *saber* e o *crer*.

O sujeito competente se define por um *querer*, *poder*, *dever* e *saber-fazer* e pressupõe sua competência de significar, ou seja, possui a qualificação necessária para ação. Assim, as modalidades do *querer+poder+saber-fazer* (subtraindo-se a do *fazer*) constituem o sujeito competente, ou seja, o sujeito possui todas as condições, a competência para *fazer*. A partir do momento que o sujeito se torna um sujeito do *fazer*, ele passa a ser sujeito *performante*, pois “o fazer performático do sujeito implica previamente uma competência do fazer” (GREIMAS, 2014, p. 65).

Outro elemento importante para a construção da identidade dos actantes constitui-se da práxis enunciativa. Ao recuperar “formas esquematizadas pelo uso, ou, ainda, estereótipos e estruturas cristalizadas” (FONTANILLE, 2007, p. 271), essa exerce uma função considerável em relação ao *papel* desempenhado pelos actantes no percurso gerativo de sentido, ao reproduzir papéis já consagrados pelo uso. Além disso, é preciso considerar que o domínio da práxis corresponde ao domínio da memória cultural e dos esquemas semióticos além do domínio dos discursos singulares, no qual o sujeito está inserido ou se insere para exercer a atividade enunciativa.




O papel desempenhado pelo aluno de graduação no programa narrativo proporcionado pelo TCC (papel de orientado), enquanto um *fazer-saber*, fez com que recebesse instruções de seu orientador, adquirindo certa competência. Após se tornar um sujeito *competente* (sujeito de estado), passou a ser um sujeito performante, ao desempenhar o papel de pesquisador (sujeito do fazer). O sujeito *performante*, investido do *poder-fazer*, registrou, em forma de monografia, a pesquisa realizada. Com essa performance, o sujeito empoderou-se na medida em que lhe foi conferida uma competência e a oportunidade de realizar a pesquisa e o seu registro. Não apenas empoderou-se pelo *poder-fazer*, no sentido de uma autonomia de um fazer cognitivo, mas também empoderou-se³ por meio de um *fazer-fazer* com autonomia para um *fazer-saber* sobre a sua cultura (conhecimento tradicional) em forma de registro para a sua difusão e como forma de resistência identitária.

O TCC é, portanto, um enunciado que possui uma narratividade, uma sucessão de estados e de transformações que lhe dão sentido: um sujeito “aluno” que se relaciona com o objeto “TCC” sobre o tema “plantas medicinais”, em que esse sujeito assume um papel de “pesquisador”, de alguém que busca, pesquisa, informações/conhecimento (objeto de valor), com certo método, pois está inserido no contexto sócio-histórico da academia. O papel assumido pelo sujeito actante (aluno) de “pesquisador” está organizado no imaginário da academia, assim como o objeto TCC, enquanto enunciado global composto por uma sequência de enunciados narrativos concatenados (introdução/contextualização; revisão bibliográfica, metodologia, discussão dos dados (resultados e discussão), considerações finais).

De acordo com Fiorin (2010, p. 62), “a enunciação individual não se realiza independentemente das enunciações coletivas que a precederam e que a tornam possível”. Os enunciados e as formas semióticas aparecem ou desaparecem no campo do discurso ou no encontro entre o enunciado e a instância que lhe assume, enquanto acontecimento. Estabelece uma história de prática, de usos, que foram armazenadas na memória de uma coletividade e que estão em constante movimento de retomada, de reformulação, de acréscimos, como reitera Fontanille (2011). As enunciações coletivas

³ O termo empoderar-se utilizado neste estudo assemelha-se à definição compilada por Gohn (2004, p. 23) sobre empoderamento, quando se refere “ao processo de mobilizações e práticas destinadas a promover e impulsionar grupos e comunidades - no sentido de seu crescimento, autonomia, melhora gradual e progressiva de suas vidas (material e como seres humanos dotados de uma visão crítica da realidade social)”.



são redes institucionais específicas que partilham um conjunto de ritos e normas, que são regidos pelos modos de vida da comunidade e o “conteúdo” de seus posicionamentos.

Nesse sentido, consideramos pertinentes as contribuições da AD francesa no que se refere ao posicionamento do sujeito adotado na enunciação, além da sua posição enquanto actante na narrativa e os papéis que desempenha. O posicionamento adotado instaura e conserva uma identidade enunciativa, pois: “o posicionamento corresponde à posição que um locutor ocupa em um campo de discussão, os valores que ele defende (consciente ou inconscientemente), e que caracterizam reciprocamente sua identidade social e ideológica” (MAINGUENEAU, 2004, p. 392).

Além disso, consideramos as contribuições quanto ao *ethos*, pois, de acordo com Maingueneau (2012), o *ethos* se refere à imagem que o destinatário constrói do enunciador por meio do modo com que ele se exprime no discurso. Apesar de ser uma representação elaborada pelo discurso, também está baseada em estereótipos que foram construídos historicamente e que já existiam anteriormente pela articulação dos conteúdos. Sustenta-se por um enunciador ‘fiador’, cuja existência se dá por meio de uma ‘corporalidade’ mais ou menos imprecisa, que se constrói no movimento da leitura.


No *corpus* analisado, a imagem dos sujeitos apresentou o *ethos* consolidado do discurso científico e assumido pelo *fiador*: competente por considerar a si mesmo como especialista e detentor do conhecimento legítimo e comprovado, idôneo e apto. O *tom* que a corporalidade do discurso científico sobre as plantas medicinais apresenta é o de um especialista competente que se coloca ora como impositivo, no momento em que considera o conhecimento científico como necessário, indispensável, que não se pode rejeitar (como apropriado), conforme os enunciados 1 e 2; ora como neutro, quando atua apenas como inventariante, registrando e catalogando o conhecimento popular (enunciado 3). Dessa forma, a imagem dos sujeitos no papel actancial de pesquisador move-se no espaço social por meio de um comportamento competente e performante, autorizado para informar, contribuindo para reforçar a autoridade e legitimidade do conhecimento científico (enunciado 4):

- 1) Os materiais coletados foram *herborizados*, *identificado mediante consulta a especialista e comparação com o acervo do herbário da Universidade Federal da Grande Dourados - DDMS*. Para a apresentação das espécies, *considerou-se a classificação da APG*

II conforme SOUZA e LORENZI (2005). A atualização taxonômica foi realizada mediante consulta ao índice de espécies do ROYAL BOTANIC GARDENS - KEW (1993). A grafia dos autores seguiu a padronização recomendada por BRUMITT e POWELL (1992). (BENITES, E., 2011, p. 7, grifo nosso)

- 2) Outra discussão realizada com os alunos foi a questão dos nomes populares dados as (*sic*) plantas. Os nomes populares variam de região para região, e podem ocorrer confusões, sendo que a mesma planta pode ter dois nomes regionais e plantas diferentes podem ser chamadas pelo mesmo nome. *Por isso a necessidade da identificação científica das espécies vegetais.* O nome científico será sempre o mesmo, independente da região. Esse conhecimento científico é fundamental para evitar que plantas impróprias para o consumo tais como as plantas tóxicas sejam ingeridas. Por isso, as plantas citadas foram organizadas em uma tabela, sendo identificadas e destacadas as indicações medicinais. (LOPES, 2011, n.p., grifo nosso)
- 3) O presente estudo *objetivou investigar* a classificação tradicional dos vegetais e registrar o conhecimento sobre as plantas medicinais que atualmente são usadas pelos Guarani Kaiowá da aldeia de Amambai [...] Quanto à temática desenvolvida e o processo educativo, é importante considerar que o *conhecimento tradicional vem a contribuir* para o desenvolvimento dos conteúdos escolares, pois *facilita* a compreensão da ciência ocidental e *garante* que a ciência tradicional continue sendo transmitida e valorizada pelas atuais e futuras gerações. (BENITES, I. L., 2011, p. 2; p. 20, grifo nosso).
- 4) Em busca de informações sobre as plantas medicinais de uso tradicional foram realizadas reuniões periódicas na comunidade com mulheres indígenas, principalmente, as anciãs. E para conhecer as espécies existentes nas áreas de vegetação nativas ainda existentes na aldeia, foram realizadas caminhadas aleatórias com as senhoras: Severina Garcia (59 anos), Olinda Arce (65 anos), Lenir Cabreira (29 anos), Lidia Lopes (42 anos), Cristina Cavalheiro (62 anos), Waldomira Martins (59 anos) Elza Neres (52 anos), Iria Carapé (68 anos), que conhecem o uso tradicional das plantas, *e as informações foram registradas os nomes na língua materna e na língua portuguesa (quando conhecido), além das aplicações medicinais.* As plantas também foram fotografadas como forma de registro e para facilitar a identificação científica. A identificação botânica foi realizada com o auxílio de literatura especializada. (LOPES, 2011, n.p., grifo nosso)

Embora o enunciador com identidade de especialista inventariante e resgatador admita o conhecimento tradicional como fonte segura de informações para registro e estudo (enunciado 5), é necessário conferir um aporte científico ao conhecimento tradicional sobre as plantas medicinais, conferindo atributos capazes de proporcionar




credibilidade e permitir a identificação da planta corretamente e sem equívocos (enunciado 2).

- 5) Por isso nossa sociedade pode ser considerada ainda, a maior e *mais confiável fonte de conhecimento empírico existente e tem mostrado seu valor através dos tempos*, pois ainda detém uma grande quantidade de informação inexplorada pela ciência oficial sobre formas de como lidar com ambientes biologicamente diversificados e que podem ser úteis para a compreensão destes ecossistemas e para o desenvolvimento de atividades produtivas menos predatórias. (LOPES, 2011, n.p., grifo nosso).

A construção identitária realizada no discurso científico sobre as plantas medicinais, portanto, procura apresentar-se no *corpus* analisado como a de um especialista competente. Embora os enunciadores sejam membros da comunidade indígena, busca-se a construção de uma identidade pertencente à comunidade científica, evidenciando a posicionalidade: o lugar de onde se fala e o lugar de onde se lê (ACHUGAR, 2006). Os enunciadores se colocam, também, como resgatadores, quando atuam apenas como inventariantes, registrando, catalogando e incentivando as práticas do conhecimento tradicional, valorizando um passado, recuperando e recriando uma memória. Essa identidade foi construída para poder movimentar-se no espaço social por meio de um comportamento autorizado para informar (comunidade acadêmica), contribuindo para reforçar a autoridade e legitimidade do conhecimento científico sobre o conhecimento tradicional.

Devemos destacar que os trabalhos de conclusão de curso foram realizados por acadêmicos provenientes da comunidade indígena da primeira turma em Licenciatura Indígena da Faculdade Intercultural Indígena da Universidade Federal da Grande Dourados (2006-2010). A partir das negociações que se estabeleceram entre o Movimento dos Professores Guarani e Kaiowá do Mato Grosso do Sul, as instituições parceiras e demais profissionais engajados na causa, reivindicavam uma educação que respondesse às necessidades da comunidade indígena. Os alunos buscaram uma capacitação ingressando no curso de Licenciatura Intercultural Indígena – *Teko Arandu* em 2006, não apenas com o intuito de diplomar-se e atuarem dentro da própria comunidade com legitimidade, mas, também, com o objetivo de reconquistar a autonomia socioeconômica e cultural, de serem reconhecidos como cidadãos




eticamente diferentes, de recuperarem suas memórias históricas, de reafirmarem suas identidades étnicas e de valorizarem suas línguas e suas culturas.

Entretanto, no campo científico, por ser um lugar de concorrência em que há uma disputa entre a capacidade de agir autorizada e a autoridade em nome da ciência, é preciso que os concorrentes aceitem seu contrato tácito político e cognitivo. Na análise que realizamos, encontramos movimentos que incluíram a adesão do contrato, mas de forma aparentemente neutra, que se caracterizou pela busca da agregação das culturas (conhecimento científico e conhecimento tradicional), por meio do registro, da catalogação do conhecimento tradicional. Por outro lado, também encontramos o confronto, ao determinar a maneira de como *fazer-fazer/fazer-crer* e *fazer-saber*, que prezou pelo cumprimento do contrato tácito: o uso de metalinguagem, de termos específicos, de nomes científicos, de classificação das espécies em conformidade com manuais convalidados no meio acadêmico, etc.

Ao ocupar um lugar no concorrido campo científico, os sujeitos do *corpus*, defenderam valores dessa comunidade e adotaram um conjunto de ritos e normas, que instauraram e conservaram a identidade enunciativa e a identidade social do discurso científico. Porém, ao garantirem que o trabalho de conclusão de curso considerasse sua cultura, identidade e modo de vida, conseguiram, ao mesmo tempo, conciliar e defender valores da comunidade indígena, empoderando-se, conforme dito anteriormente. Consequentemente, demonstram resistência identitária diante da modalização pela cientificidade, uma vez que o pensamento reflexivo que qualifica a ação política no TCC possibilita o fortalecimento de sentimentos como identidade e pertencimento.

Nesse processo identitário, o autor do TCC filiou-se a uma rede de sentidos a partir de uma leitura de um arquivo (referências sobre o tema que está sendo pesquisado), de uma memória documental acumulada, e do gesto de interpretação. Essa filiação está relacionada com a língua e com a história e afetada pela ideologia e pelo inconsciente. O que precisa ser lembrado e o que precisa ser esquecido precisam estar, de certa forma, de acordo com o lugar de onde se fala, de um determinado posicionamento (academia). Nesse sentido, para que a cultura indígena seja escutada, ela precisa falar do lugar e na língua da ciência e “balbuciar” (ACHUGAR, 2006), ou seja, afirmar a cultura indígena pelas “brechas” permitidas. Como “toda memória, toda recuperação e representação da memória implica uma valorização do passado”




(ACHUGAR, 2006, p. 59), resgata-se, assim, o conhecimento tradicional do lugar de onde se fala, da academia, porém reconstruído. O objeto de valor plantas medicinais enquanto elemento da cultura indígena (como ela é usada dentro desse contexto: xamanismo) é desconstruído e reconstrói-se um objeto de valor adaptado aos protocolos da academia (cientificidade).

Considerações em processo

O discurso da ciência apresentado no *corpus* tem reconstruído a significação do objeto de valor “plantas medicinais”, atribuindo-lhe novo sentido. Constatamos que inicialmente o sentido apreendido pela história, pelas culturas tradicionais e pelas pessoas com menor poder aquisitivo sobre as “plantas medicinais” foi de objeto de valor modal para obtenção de saúde e bem estar. No transcorrer da história, entretanto, seu uso oscilou, principalmente entre as classes com maior poder aquisitivo, em razão dos avanços tecnológicos dos medicamentos e da promessa de cura rápida e total. Nos dias atuais, as plantas medicinais constituem um verdadeiro tesouro e há uma corrida em busca desse “ouro perdido”, dada a demanda de novos medicamentos para tratamentos de doenças que ainda não têm cura. Para encontrá-lo, contudo, é necessário obter o mapa desse tesouro, o acesso ao conhecimento tradicional associado ao patrimônio genético.

Os deslocamentos de sentido que ocorreram se deram em função dos investimentos de valores, de uma atividade produtora que recebeu uma definição gerativa e, portanto, explica seu modo de construção. O encontro étnico entre a comunidade indígena e a comunidade acadêmica exerceu influência no investimento de valores positivos na ciência e no conhecimento tradicional, de forma que promoveram deslocamentos de sentidos: o conhecimento tradicional associado ao patrimônio genético é fundamental para o desenvolvimento de novos fármacos, mas deve ser registrado de acordo com o conhecimento científico para facilitar o acesso e “evitar equívocos” pela própria comunidade indígena. A maior preocupação da comunidade indígena e de ambientalistas encontra-se justamente no fato de se tornarem dispensáveis após o registro de suas memórias. Em outras palavras, a partir da identificação das características e utilidades de uma planta medicinal por uma comunidade autóctone e do momento em que algum princípio ativo ou genes dessa planta tornam-se valiosos e



podem ser replicados *in vitro*, há um risco muito grande de que as próprias comunidades, seus modos de vida e seu conhecimento tornem-se dispensáveis.

O conhecimento tradicional sobre as plantas medicinais constitui um dos monumentos (ACHUGAR, 2006) onde a memória da cultura indígena se localiza, um lugar de identidade, lugar onde uma batalha está sendo travada e agendas político-sociais estão sendo construídas. Enfatizamos que o mais importante é que a memória da cultura indígena não seja roubada, para que esses povos não sejam liquidados, conforme argumenta Pêcheux (2010) ao citar Milan Kundera sobre o policiamento dos enunciados e do apagamento seletivo da memória histórica. As plantas medicinais são um lugar heterotópico (FOUCAULT, 2009), pois é um lugar que está em relação com outros posicionamentos, ao mesmo tempo em que neutraliza ou inverte o conjunto de relações que elas próprias refletem. As plantas medicinais constituem, também, o lugar do balbucio (ACHUGAR, 2006), o poder da periferia, da margem, do marginalizado na produção de valor. O conhecimento tradicional falado pela academia, ainda que balbuciado pelos membros da comunidade indígena, desconstrói o objeto de valor plantas medicinais enquanto elemento da cultura indígena (como ela é usada dentro desse contexto: xamanismo) e o reconstrói como um patrimônio genético, ou seja, tem-se um só objeto com revestimentos semânticos distintos, sobrepostos e antagônicos, que lutam, na arena de classes (BAKHTIN, 2006), pela primazia de sua significação, que se projeta no sentido – e conseqüentemente no poder - de seus sujeitos e das culturas a que pertencem.

Referências

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BAKHTIN, Mikhail M. *Marxismo e filosofia da Linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006. (VOLOCHINOV, V. N.)

BENITES, Eliel. *O estudo das espécies arbóreas e o significado das mesmas para a cosmologia Guarani/Kaiowa da aldeia Te'yikue Município de Caarapó-MS*. 2011. 21 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Grauação em Licenciatura Intercultural Indígena - *Teko Arandu* - Habilitação em Ciências da Natureza). Faculdade de Educação: UFGD, Dourados-MS, 2011.

BENITES, Iracy Lima. *As plantas medicinais e o ensino da botânica na aldeia Amambai*. 2011. 22 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Grauação em Licenciatura Intercultural Indígena - *Teko Arandu* - Habilitação em Ciências da Natureza). Faculdade de Educação: UFGD, Dourados-MS, 2011.

BRANQUIÃO, Rubens César. Signo, significação e discurso. *Estudos semióticos*. [online], São Paulo, v. 7, n. 2, nov. 2011, p. 52-62. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiótica/es>>. Acesso em 01 mai. 2015.

FIORIN, José Luiz. Sujeito na semiótica narrativa e discursiva. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 24-31, 2007.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. São Paulo, Contexto, 2011.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos e escritos III).

GOHN, Maria da Gloria. Empoderamento e participação da comunidade em políticas sociais. *Saúde e Sociedade*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 20-31, mai.-ago., 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/sausoc/article/view/7113>>. Acesso em: 09 ago. 2016.

GREIMAS, Algirdas J. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. Trad. de Dilson Ferreira da Cruz. 1. Ed. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014.

GREIMAS, Algirdas J.; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. 2. ed. Trad. de Alceu Dias Lima; Diana Luz Pessoa de Barros; Eduardo Peñuela Cañizal; Edward Lopes; Ignacio Assis da Silva; Maria José Castagnetti Sombra; Tiekō Yamaguchi Miyazaki. São Paulo: Contexto, 2016.

JOÃO, Ifigeninha Hirto. *A tradição do uso das sementes de urucum na aldeia Panambi*. 2011. 14 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Intercultural Indígena – *Teko Arandu* - Habilitação em Ciências da Natureza). Faculdade de Educação: UFGD, Dourados-MS, 2011.

LOPES, Jussara Marques. *O conhecimento tradicional e o uso de plantas medicinais por mulheres indígenas da Aldeia Jaguapiru*. 2011. 14 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Grauação em Licenciatura Intercultural Indígena - *Teko Arandu* - Habilitação em Ciências da Natureza). Faculdade de Educação: UFGD, Dourados-MS, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da Enunciação*. 2ª ed. São Paulo: Parábola, 2012.

PÊCHEUX, Michel. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni P. (org.). *Gestos de leitura: da história no discurso*. 3. ed. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2010.

**ENTRE MESTIZAS E NEPANTLERAS: A AUTO-HISTÓRIA, DE GLORIA
EVANGELINA ANZALDÚA, EM *BORDERLANDS/LA FRONTERA***

Carlos Vinícius da Silva Figueiredo (IFMS/UPM)
Vera Lucia Harabagi Hanna (UPM)

Resumo: Na contemporaneidade, o contexto histórico-cultural e literário de grande produtividade nos Estados Unidos tem fomentado intensivamente as literaturas imigrantes, de identidades em trânsito, que proporcionou a criação de uma obra como *Borderlands/La Frontera: the new mestiza* (1987), de Gloria Evangelina Anzaldúa, envolvendo o surgimento de um rótulo em particular, como o de literatura chicana, resultante do solo cultural da fronteira México – Estados Unidos. Por conseguinte, o objetivo principal deste trabalho é analisar *Borderlands/La Frontera* nos aspectos do contexto sociocultural e da representação tematizados em sua narrativa, bem como a concepção de “autohistoria” enquanto representativo para a história de vida da escritora, ultrapassando os limites da biografia, tornando-se a história de seu próprio povo.

Palavras-chave: *Borderlands/La Frontera*; autohistoria; nepantla; new mestiza; pós-colonialismo.


I am a border woman. I grew up between two cultures, the Mexican (with a heavy Indian influence) and the Anglo (as a member of a colonized people in our own territory). I have been straddling that tejas – Mexican border, and others all my life. Hatred, anger and exploitation are the prominent features of this landscape. (ANZALDÚA, 2012, p. 18)¹

“*I am a border woman*”². Essa é a forma com que Gloria Anzaldúa se caracteriza no prefácio da primeira edição de seu livro *Borderlands/La Frontera*. Essa definição expõe, desde o início da obra, o *locus* cultural e enunciativo da autora chicana que procurou dar voz aos excluídos da sociedade. Este subcapítulo aborda questões referentes à biografia da escritora Gloria Evangelina Anzaldúa e o quanto essa biografia pode ser lida na narrativa de *Borderlands/La Frontera* como representante de sua autohistoria.

Gloria Evangelina Anzaldúa foi uma teórica chicana feminista, cujo trabalho deu voz às mulheres de cor (subalternas), no discurso dominante da academia. Mais especificamente, nas palavras de Bowen (2010):

¹ Tradução livre: Eu sou uma mulher da fronteira. Cresci entre duas culturas, a mexicana (com uma grande influência indígena) e a Americana (como um membro de um povo colonizado em nosso próprio território). Eu tenho me empenhado em tejas - fronteira com o México, e outras toda a minha vida. Ódio, raiva e exploração são as características proeminentes desta paisagem.

² Tradução livre: Eu sou uma mulher de fronteira.



[...] her writings on exile, homeland, feminism, and queer theory helped mark the entrance of Chicana women into the literature of communication studies. Anzaldúa's work has the potencial to help rhetoricians and social movement scholars become more sensitive to the struggles and implicit rhetorical theories of women of color. She also offers a connection between culture work, everyday acts of resistance, and larger structural change. (BOWEN, 2010, p. 4)³


Essa escrita social, evidenciada na produção de Anzaldúa, move a produção deste trabalho, no qual vida e obra se misturam formando um projeto intelectual que ultrapassou as fronteiras entre México-Estados Unidos.

Mulher, feminista, lésbica, chicana, ativista e escritora, Gloria Anzaldúa foi uma intelectual pública comprometida com seu tempo. Nascida no dia 26 de setembro de 1942, na cidade de Raymondville, Texas, EUA, a escritora é a sexta geração chicana de sua família. Filha de imigrantes mexicanos, viveu próximo à fronteira dos Estados Unidos e México, na cidade de Jesús Maria, passando sua infância em Rio Grande Valley, no Sul do Texas. Sua obra retratou a difícil missão de se estabelecer do outro lado da fronteira, criando um espaço cultural e político onde os indivíduos subalternos tivessem lugar e representação.

Assim, este trabalho tem como objetivo central refletir acerca da narrativa de *Borderlands/La Frontera*, e, em consequência, sobre os arquivos que compõem o material basilar para sustentar nossa tese de que a obra materializa um texto social, um documento cultural que retrata a vida dos seres que habitam as fronteiras. Catalogamos documentos publicados, documentos ainda inéditos no Brasil, notas, entrevistas, fotografias, capas do livro *Borderlands/La Frontera*, desenhos, imagens e manuscritos. Esses arquivos, aqui referidos, somados à obra *Borderlands/La Frontera*, constituem-se na *auto-história* da *mestiza e nepantlera*⁴ Gloria Evangelina Anzaldúa. Ou seja, trata-se de materializar essas múltiplas identidades descritas na obra de Anzaldúa, aproximando-

³ Tradução livre: [...] seus escritos sobre exílio, cidade natal, feminismo, e teoria *queer* ajudaram a marcar a entrada das mulheres Chicanas na literatura e estudos de comunicação. O trabalho de Anzaldúa tem o potencial de ajudar os teóricos e estudiosos de movimentos sociais a se tornarem mais sensíveis aos esforços e a retórica implícita nas teorias de mulheres de cor. Ela também oferece ligação entre trabalho de cultura, atos de resistência do dia-a-dia e uma grande mudança estrutural.

⁴ O conceito de *nepantla* refere-se ao processo de transição de mundos, ato criativo e construção da identidade. Esta discussão será devidamente realizada no Capítulo III deste trabalho.



a, não apenas dessa escrita social, mas de uma história que represente muitas outras histórias por seu caráter único e múltiplo que a auto-história pode abarcar.


Anzaldúa foi uma “nepantlera”, termo que utilizou para descrever um tipo de trabalhador visionário cultural único. Segundo Keating (2006), trata-se daquele que navega por espaços limiars entre mundos, identidades e caminhos do conhecimento, a exemplo do movimento fluido entre o Inglês, o Espanhol e o Náhuatl; na escrita e aulas de Anzaldúa, tamanha era a inter-relação entre mundos e imagens que a autora utilizava para se expressar, uma espécie de travessia contínua para levar a mensagem desejada. Nessa relação direta entre palavra e imagem, Anzaldúa afirma que “[...] *an image is a bridge between evoked emotion and conscious knowledge; words are the cables that hold up the bridge. Images are more direct, more immediate than words, and closer to the unconscious*” (ANZALDÚA, 2012, p. 91).⁵ Essa metáfora de Anzaldúa é de extrema relevância para esta pesquisa, pois tomou-se como ponto referencial a utilização dos arquivos de Anzaldúa, em especial, as imagens, para dar materialidade aos conceitos que aqui procura-se discutir.

Dentro desse contexto, a dimensão alcançada pelas palavras de Anzaldúa fez com que a fronteira começasse a ser (re)pensada a partir dos excluídos e marginalizados, pessoas que vivem o entre-lugar no seu conflito diário. Tal dimensão também propiciou aos próprios criadores das fronteiras visíveis e invisíveis⁶ que voltassem seus olhares à realidade vivida até o momento naquele entre-lugar. Um entre-lugar geográfico, cultural, psicológico e de crenças destruídas.

Desse ponto de vista, ao tratar do quanto o livro *Borderlands* representa sua vida, Anzaldúa afirma que:

⁵ Tradução livre: [...] uma imagem é a ponte entre a emoção evocada e o conhecimento consciente; palavras são cabos que sustentam a ponte. Imagens são mais diretas, mais imediatas que palavras e, mais próximas ao inconsciente.

⁶ Aqui se faz referência aos governos e governantes que estabeleceram o processo de separação entre os povos e países, seja por meio de muros ou por legislações que segregam outras pessoas. Acerca desta questão, observam-se os seguintes textos jornalísticos: *Trump’s Immigration Order Tests Limits of Law and Executive Power*. Disponível em https://www.nytimes.com/2017/01/30/us/politics/trump-immigration-muslim-ban.html?_r=0. Acesso em 08/03/17. *Trump Bars Refugees and Citizens of 7 Muslim Countries*. Disponível em https://www.nytimes.com/2017/01/27/us/politics/trump-syrian-refugees.html?hp&action=click&pctype=Homepage&clickSource=story-heading&module=a-lede-package-region®ion=top-news&WT.nav=top-news&_r=0. Acesso em 08/03/17. Ambos os textos evidenciam o movimento de fechamento e exclusão que os Estados Unidos passaram a reforçar a partir da nomeação do Presidente Donald Trump. Nesse sentido, as palavras de Anzaldúa ganham força e renovam a necessidade de se (re) discutir as interações, sejam sociais, culturais e econômicas nas fronteiras.



This book, then, speaks of my existence. My preoccupations with the inner life of the Self, and with the struggle of that Self amidst adversity and violation; with the confluence of primordial images; with the unique positionings consciousness takes at these confluent streams; and with my almost instinctive urge to communicate, to speak, to write about life on the borders, life in the shadows. (ANZALDÚA, 2012, p. 18)⁷

Essa citação revela como Anzaldúa expõe seus sentimentos e angústias vividas na fronteira — uma “vida nas sombras”, segundo ela mesma. Tais palavras, ditas no prefácio da primeira edição de *Borderlands/La Frontera*, preparam o leitor para uma narrativa que mistura a vida da autora e sua preocupação com o próximo.


Corroborando com essa discussão, a afirmação de John C. Hawley, em sua *Encyclopedia of Postcolonial Studies* (2001), ao apontar que Anzaldúa foi “uma ativista política, pois sua escrita se constituía em um movimento de encorajamento e transformação social”. Ainda segundo Hawley, ao editar antologias, Anzaldúa contribuiu para uma “consciência social, construiu comunhão e proporcionou um espaço de diálogo crucial para seu tempo”. Segundo o autor:

Anzaldúa provokes “others” to “decolonize” themselves. She deconstructs categories of fixed identities to encourage bridges across difference. She defines creative acts as forms of political activism and identifies the advantages of taking part in the culture by helping to build it, making space for the self and for others in an ongoing process.⁸ (HAWLEY, 2001, p. 28)

Considerando a afirmação de Hawley (2001) de que Anzaldúa provoca as pessoas a se descolonizarem, o autor mantém diálogo direto com esta pesquisa, quando trata da necessidade de discutir sobre os seres subalternos sob uma nova perspectiva. Uma perspectiva que possibilite o diálogo e uma representação que parta, inicialmente, pelo ouvir a história do outro, assim como Anzaldúa pôde contar a sua história. Ao se referir “others”, como outros, Hawley abre espaço para se pensar naqueles que não estão

⁷Tradução livre: Este livro, então, fala sobre minha existência. Minhas preocupações com a vida interior, e com a luta do eu em meio à adversidade e violação; com a confluência de imagens primordiais; com os posicionamentos originais que a consciência leva a esses fluxos confluentes; e com o meu desejo quase instintivo de se comunicar, de falar, de escrever sobre a vida nas fronteiras, a vida nas sombras.

⁸ Tradução livre: Anzaldúa provoca "outros" para "descolonizar" a si mesmos. Ela desconstrói categorias de identidades fixas para encorajar pontes através da diferença. Ela define os atos criativos como formas de ativismo político e identifica as vantagens de participar da cultura, ajudando a construí-la, fazendo o espaço para si e para os outros em um processo contínuo.



representados pelo *status quo*, para àqueles que estão nas margens e nas sombras, impelindo-os a se desconstruírem para alcançarem seus objetivos.


Continua Hawley (2001), mencionando que Anzaldúa desafia o discurso imperialista e que “[...] *Her articulation of the ‘borderlands’ (psychological, sexual, geographic, spiritual, linguistic, and theoretical) posits a border-crossing trope useful for theories of subjectivity.*”⁹ (HAWLEY, 2001, p. 28) O autor assevera, durante seu texto, que Anzaldúa ao demonstrar a interpenetração de tantas fronteiras, a exemplo da ética, gênero, linguística, sexual e religiosa, expõe as forças políticas que constroem as fronteiras para dividir e conquistar àqueles menos empoderados.

Para Hawley (2001), o fato é que as fronteiras estão em estado de constante transição, o que, por sua vez, dá ímpeto aos movimentos de mudança social e identifica o processo contínuo de subjetividades múltiplas em um indivíduo. Nesse sentido, o texto de Anzaldúa contesta a noção filosófica ocidental de estabilidade, de sujeito unificado, e do discurso e voz autoritários assumidos pelo homem branco, que sempre separa os “outros” nas relações de poder.

A escrita de Anzaldúa expõe as complexas interrelações das múltiplas formas de opressão existentes no dia-a-dia daqueles que estão à margem da sociedade. *Borderlands/ La Frontera* contribui para a reflexão do conceito de mestiçagem, ou hibridização, e inscreve um movimento circular entre a mestiçagem de raças, gêneros, línguas, e a dicotomia de mente/corpo. Essas mestiçagens dividem os dualismos entre uma coisa ou outra, criando um terceiro elemento: a mestiza, resultado único que não é chicana nem mesmo americana, mas que carrega toda a força da língua chicana, das lésbicas e gays, da alma animal, da escrita que “faz cara” e materializa os seres que clamam por voz e respeito.

Assevera-se, por meio dos arquivos e repertório, que Anzaldúa nutriu as mulheres latinas com conhecimento e representação, possibilitando que, com suas produções, pudessem expor ao mundo suas reflexões, discussões e, acima de tudo, os seus testemunhos e auto-histórias que ultrapassaram as barreiras de seus lugares e se constituem, na contemporaneidade, como força motriz para que muitas outras pessoas possam contar suas histórias.

⁹ Tradução livre: desafia os discursos normativos e imperialistas. Sua articulação das "fronteiras" (psicológica, sexual, geográfica, espiritual, linguística e teórica) postula um tropo de fronteira útil para as teorias da subjetividade.



Nota-se, nesse sentido, a existência de um projeto intelectual de Anzaldúa sobre sua ação enquanto chicana, homossexual, poetiza e nepantlera. A leitura de sua biografia, produção e manuscritos, entendendo seu contexto de produção, revelou uma escritora, ativista e professora que enfrentou temas importantes para a representação do povo chicano e *queer*, conduzindo-o durante todo seu percurso literário. No decorrer da análise dos arquivos e repertório, observou-se a contínua busca para dar voz à cultura chicana. Afirma-se, com isso, que Anzaldúa não se acomodou no lugar confortável da academia, posicionando-se como uma intelectual que procurou falar a verdade, ou melhor, a sua verdade ao poder. Observa-se, diante disso, a existência do projeto intelectual da escritora Gloria Evangelina Anzaldúa, pautado em escrever a partir das fronteiras/sombras e não sobre elas, materializando uma ativista que não se manteve nas sombras da fronteira, cujo papel público se fez presente.


Conclui-se que a escrita e produção de Anzaldúa está para além da letra, constituída por uma epistemologia agramatical que proporciona aos seus leitores pensar para além do colonialismo estabelecido, pensar fora do colonialismo e se dispor a se descolonizar. Nesse cenário, ao rasurar a letra do poder, do pensamento hegemônico, da cultura branca e xenófoba, Anzaldúa retoma o debate sobre o papel do intelectual na contemporaneidade, possibilitando uma autocrítica a partir de sua auto-história, em *Borderlands*. Não obstante, trazemos para a academia o debate cultural aplicado, tomando como ponto de partida o vivido e experienciado por tantas pessoas que, como Anzaldúa, estão expostas às precariedades da vida nas sombras das fronteiras reais, oficiais, invisíveis e visíveis de todo nosso continente.

Referências bibliográficas

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*. 4th edition. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.

BOWEN, Diana Isabel. *Visuality and the Archive: The Gloria Evangelina Anzaldúa Papers as Theory of Social Change*. Tese de doutorado. f 199. The University of Texas at Austin, 2010.



KEATING, AnaLouise. From Bordelands and New Mestizas to Nepantlas and Nepantleras: Anzladúan Theories for social change. In: *Human Architecture: journal of the sociology of self-knowledge*. Volume IV. Ahead Publishing House, 2006, p. 5-16.

HAWLEY, John C. (Editor) *Encyclopedia of Postcolonial Studies*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 2001.

DESTERRITORIALIZAR A LÍNGUA E ABRIR A ESCUTA

Eleonora Frenkel (FURG)¹

Resumo: A comunicação propõe reflexões a partir das estéticas híbridas de Wilson Bueno e Douglas Diegues, escritores que criam línguas de mescla como parte de um movimento artístico que resiste a processos de homogeneização cultural. As línguas literárias que se criam a partir da imbricação do guarani, espanhol e português provocam as tensões dos contatos culturais e toda sua densidade histórica. O guarani, como língua menor e língua de minoria, desterritorializa as línguas colonizadoras e hegemônicas, ativando uma potência política de resistência. A experiência de leitura desloca-se da busca pelo sentido inteligível do texto para um sentido sensível que se experimenta com a dicção, o ritmo e o timbre das línguas estrangeiras.

Palavras-chave: Fronteira; Confim; Hibridismo; Tradução; Escuta


Escribo para que no me rompam dentro las cordas del corazón: escribo noche y día, acossada, acavalada, asi en el viento del balneário en la cadência triste de los inviernos de ahora [...] Olvido guaranis y castejanos, marafos afros duros brasileños porque sei que escribo y esto es como grafar impreso todo el contorno de uno cuerpo vivo en el muro de la calle central [...] Se chegarê a mim? No sê y me persigo, de lo melhor modo: escribindome aún que esto me custe lancetadas en el ovário y el pulsar de una vena azul cerca del corazón. (BUENO, 1992, pp. 32-34)

O portunhol selvagem como força de desterritorilização

A marafona do balneário de Guaratuba, protagonista de *Mar Paraguayo* (1992), narra sua fábula de amor e trama uma enredada teia de línguas que se desfazem ao passo que se escrevem. Escreve-se em busca daquilo que lhe escapa, escreve-nos (como leitores e interlocutores) para explicar o que não se termina de desvendar. A escritura lhe irrompe das entranhas e assume contornos de corpo, mas se torna um corpo-linguagem instável, que não se deixará encerrar por limites externos, desfigurando-os constantemente.

:acá me siento: ñandu: para urdir en el crochê mis rendas ñanduti: ñandutimichi: mínima florinha que se persegue con la aguja ni que sea el tempo pacientíssimo de unas dos horas: en estos pontêros, relógios-de-sal, que van manchando-se de los colores cambiantes del poniente se poniendo en los otoños de agora: acá ñandu: su opacidad de sentimiento: me siento: sinto: ñandu: canceriana mi verbo es sentir: me ver: ñandu: invierno más que otoño pánico otoño: ñandu: o que vá de secreta identidad entre estas dos cosas absolutamente distintas: arañas y escorpiones?: (BUENO, 1992, pp. 42-43)


¹ Doutora em Literatura (UFSC), Professora adjunta de Literatura na FURG. Contato: eleonora.frenkel@furg.br



Sentada para tecer, a narradora escreve e sente; como aranha urdindo sua teia, cria a trama e a percorre; ñandu é aranha-escritora, é a escritura como sentimento do texto e a leitura como abertura para senti-lo. As variações das palavras guaranis ñandu, ñanduti, ñandutimichi, elucidadas ao final da narrativa como aranha, aranhazinha e teiazinha de aranha, criam um jogo sonoro e semântico com as palavras sentir e sentar em português e espanhol, uma vez que ñandu tem também a significação do verbo sentir e do substantivo sentimento; na mescla do portunhol, sentir e sentar se confundem ao conjugar-se: me siento, sento-me, me sinto. O texto agencia diversas línguas, capturadas por sua força rítmica e sonora, e cria um território (como espaço literário) que as desterritorializa, que as imbrica de modo supra fronteiroço, que as mescla de modo bastardo, degenerado.

Wilson Bueno destaca a desterritorialização como um dos traços importantes de *Mar Paraguayo*, como uma de suas grandes marcas neobarrocas. O livro cria uma geografia inteiramente inusitada, dotando o Paraguay de um mar, e inventando uma não-língua conformada pela heterogeneidade interfronteiriça de línguas. Segundo Bueno (s/d), “o melhor de *Mar Paraguayo* é esse apagamento de todas as fronteiras, a indeterminação, como na Teoria do Caos, gerando leis sutis de determinações imprevistas” e “a única lei desse romance é a de que a língua não tem nenhuma lei, constituindo-se invariavelmente em devir”. Ressoa nesta concepção de escritura, a noção de Roland Barthes da literatura como espaço de resistência ao autoritarismo da linguagem, como escuta de uma língua fora do poder, bem como as reflexões de Néstor Perlongher sobre o barroco e o neobarroco latino-americanos como poéticas da desterritorialização.

A partir da leitura de González Echevarría, Perlongher (1991, p. 14) define o barroco como “arte furiosamente antiocidental, pronta a se aliar, a entrar em misturas ‘bastardas’ com culturas não ocidentais” e toma o exemplo da análise que Lezama Lima faz das obras do Aleijadinho e do índio Kondori, excêntricas mesclas que criam forças de descentralização da cultura hispânica imperial, através de promíscuas reapropriações de elementos indígenas e africanos. No portunhol de *Mar Paraguayo* intervém o guarani como elemento autóctone, como língua de uma minoria, de uma cultura não ocidental, que invade e tensiona a hegemonia cultural europeia. Retoma-se a desterritorialização da




língua da perspectiva destacada por Deleuze e Guattari (1975, p. 25), como característica de uma literatura menor, uma literatura feita por uma minoria em uma língua maior.

A língua guarani resta como sobrevivente, como “aquilo que aparece apesar de tudo”, como lampejo que nos ensina que “a destruição nunca é absoluta” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 65 e 84). Wilson Bueno destaca seu assombro ao constatar que a língua guarani tenha sobrevivido a séculos de domínio, submetida à opressão por diversos métodos infames, e que esteja ali, em *Mar Paraguayo*, “tensa, intensa, viva, docemente manipulável pela poesia, ela mesma poema em estado bruto” (BUENO, s/d). Poema como texto e textura, palavras adensadas por sua materialidade, plasticidade, sonoridade. Como diz Perlongher (1991, p. 16), “o barroco tece, mais que um texto significante, um entretecido de alusões e contradições rizomáticas, que transformam a língua em textura, lençol bordado que repousa na materialidade de seu peso”. Essa linguagem disparatada, extravagante, excessiva, prolifera-se como gasto inútil e contradiz a lógica de acumulação do capital; satura a linguagem comunicativa e “‘abandona’ (ou relega) sua função de comunicação para desdobrar-se como pura superfície, espessa e irisada, que ‘brilha em si’: ‘literaturas da linguagem’, que traem a função puramente instrumental, utilitária, da língua, para deleitar-se nos meandros dos jogos de sons e sentidos” (PERLONGHER, 1991, p. 16).

Com essa força rizomática, proliferante, expande-se a selva do portunhol na poética de Douglas Diegues; sua selvageria incorpora o guarani e não se deixa limitar por qualquer fronteira, criando não-línguas em constante reinvenção, abertas a potenciais novas mesclas:

Incorporei apenas el hermoso guaraní paraguayensis, pitadas de inglês, franxute, italiano. Pero puesso incorporar las lenguas que quiser, el tomáraho, el ashlushlay, el ebytozo, el toba qöm, el sanápaná, el maká, el ache-guayaki, el ayoreo y otras hermosas lenguas que seguem sendo habladas aún diariamente por las selvas paraguayensis de la Triple frontera. (BUENO, 2017, p. 5)

A escritura de Douglas Diegues é também um território de fronteiras difusas, cujos contornos assumem uma mobilidade orgânica que expõe o caráter interpenetrável entre as partes que se tocam. Nesse sentido, pode-se pensar o conceito de *confim* (CACCIARI, 2005, p. 13), como um espaço que se configura conforme os corpos (neste caso, corpos-linguagem) que nele se tocam; o *confim* não é um lugar previamente definido por linhas




divisórias (o Estado-nação, a língua nacional ou a literatura brasileira); é um *topos* movente, onde o que distingue é, ao mesmo tempo, o que torna comum; onde quiçá as heterogeneidades se percebam como tal e se ponham em relação, como num passeio permissivo entre as diferenças, de onde podem brotar bizarros hibridismos.

Douglas Diegues provoca o poder transgressor de uma língua não submissa à normativa padrão, resistente à gramática, desfigurada por intoleráveis cruzamentos, e identifica esse procedimento em escritores como Guimarães Rosa, por exemplo, retomando uma passagem de uma carta em que revela ao tradutor Edoardo Bizarri com quantos vocábulos de diferentes línguas inventou a palavra “Moimechego”: Moi (francês), Me (inglês) Che (Guarani), Ego (Latim) (DIEGUES, 2011). A grande força da língua literária estaria nessa não-língua que suspende as fronteiras e cria amálgamas inusitados. Como afirmação dessa potência de resistência, dirá em entrevista a Douglas Diegues o escritor Fabiano Calixto: *“Eu acho o portunhol selvagem uma das lesões linguísticas mais intensas e interessantes que existem. Ação direta nas molas da falácia e do poder. O portunhol selvagem é desestabilizador, desierarquizador, anarquizante”* (DIEGUES, 2013).

A hibridação, nos mostra García Canclini, tem uma longa história na arte latino-americana e se constitui como um modo de elaborar as tensões entre as diferenças. O estudo de Canclini analisa diversos exemplos de “artes impuras”, mesclas entre o tradicional e o moderno, o culto e o popular, o europeu, o ameríndio, o africano. Em sua análise, a hibridação se apresenta como potência de mudança, como possibilidade de sair da estagnação de formas conservadoras, como deslocamento da noção de identidade para a noção de heterogeneidade, como possibilidade de converter a multiculturalidade em interculturalidade, evitando a segregação entre as diferenças. A dimensão ética do hibridismo está no enfrentamento à homogeneização tendenciosa desde os mais remotos processos colonizadores à lógica expansionista e centralizadora do capital e à noção de fusão sem tensão, que aponta a uma suposta mistura sem conflitos. Como diz Canclini (2003, p. xxvii): “Uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado”.

Nesse sentido, parece-me importante destacar que os hibridismos etnolinguísticos do portunhol selvagem carregam a tensão dos enfrentamentos culturais, capturando forças heterogêneas e deixando-as consistir sem deixar de ser heterogêneas. Quando Deleuze e



Guattari pensam a arte como devir expressivo de diversos meios e ritmos que compõem um território, apontam que essa territorialização implica, entre outros processos, intra-agenciamentos e interagenciamentos de componentes heterogêneos (cor, odor, som, postura, por exemplo) e que o modo de manter juntos esses elementos é uma questão de consistência. “A consistência se faz necessariamente de heterogêneo para heterogêneo” (DELEUZE e GUATARI. 1997, p. 143) e essa síntese de heterogêneos capturada em um território constitui uma enunciação maquínica, uma máquina de fazer consistir as diferenças, porém, sem que deixem de ser o que são, sem pretender sua fusão como homogeneização. “O que torna o material cada vez mais rico é aquilo que faz com que heterogêneos mantenham-se juntos sem deixar de ser heterogêneos” (DELEUZE e GUATARI, 1997, p. 141).


Creio que é possível ler a reflexão de Wilson Bueno sobre o guarani em *Mar Paraguayo*, a partir dessa noção maquínica de síntese de heterogêneos ou, em outra chave, a partir da ideia de hibridação com tensão, apontada por Canclini. Wilson Bueno diz que

em todo o percurso de *Mar Paraguayo*, o guarani se impõe, exilado, feito resistência, palavras-poema, brilho e rebrilho, pitadas de luz. Entretanto, o guarani não se mistura, recusa-se a participar nesse jogo floral entre o espanhol e o português, a engendrar selvagerias portuñólicas. (BUENO, s/d)

O guarani aparece como esse lampejo da possibilidade de resistência, vivo a despeito da expatriação e do extermínio, sem deixar de evidenciar as forças em enfrentamento.

Tradução e transcrição cultural

Ao pensar o indigenismo andino, Cornejo Polar diz que o indígena aparece na literatura latino-americana (desde as crônicas da conquista às narrativas do século XIX-XX) como “matéria de um ato de ‘tradução’ que o narrador realiza para o leitor (POLAR, 1994, p. 724; tradução minha) e, enquanto tal, como algo a ser decifrado e assimilado a um código de sinais reconhecível para a cultura ocidental. O portunhol selvagem traria uma perspectiva radicalmente adversa ao provocar uma disruptiva interferência de códigos, desfazendo purismos nas línguas hegemônicas e imiscuindo a língua menor na



tessitura do texto, na grafia alterada das palavras, na provocante sonoridade de vocábulos incompreensíveis.

A radicalização dessa potência transcriadora de códigos linguísticos e culturais em enfrentamento está em *transdelirações* de clássicos da literatura universal para oportunhol selvagem, como o poema *O corvo* (1845), de Edgar Allan Poe,² ou o *Poema em linha reta*, de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos.³ Se Walter Benjamin (2001) fala em deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira ao traduzir um texto, ampliando e aprofundando a língua para a qual se traduz por meio da língua estrangeira, o procedimento de Douglas Diegues estaria instaurando o abalo no cerne do sistema, traduzindo o cânone para uma língua inexistente e inapreensível.

O princípio da tradução explicativa e etnocêntrica, que busca dar a conhecer o exótico estrangeiro através de sua transposição a um código assimilável pelos sistemas literários centrais,⁴ é invertido ao promover a transcrição de textos consagrados da língua inglesa ou portuguesa para uma não-língua bastarda. Não se trataria, como no caso do indigenismo na leitura de Cornejo Polar, de tornar o indígena reconhecível pelo europeu e nem assimilado às nações americanas, mas de expor os hibridismos e as tensões irresolvíveis, ou as consistências de heterogêneos que se dão nos espaços intra e interfronteiriços.

La triple frontera es atrasada, bella, fea, aburrida, rupestre, punk, grecoguaranga, turka, selbátika, endemoniada, dibertida, suja, koreana, labiríntica, cruel, romantikona y te puede comer vivo como se fuesses um choripan baratelli. (BUENO, 2017, p. 17)

Nesse espaço caótico de justaposição de diversidades, quiçá se possa pensar na suspensão da tradução como decodificação de diferenças. Ao invés de reduzir o desconhecido ao reconhecível, expor as heterogeneidades ao contato e ao contágio. Deixar-se contaminar pelo estrangeiro, experimentar a dicção e o ritmo de uma linguagem errática e de difícil apreensão. Nesse sentido, abrir a escuta, a partir da reflexão de Jean-

² *El Kuervo*, por Douglas Diegues, Assunção: Yiyi Jambo, 2009.

³ Poema en línea re(c)ta, por Douglas Diegues, *Triple frontera dreams*, Buenos Aires: Interzona, 2017.

⁴ Para pensar a discussão sobre a tradução e os sistemas literários, ver: Lefevre, A. (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. (Trad. de M. Vidal y R. Álvarez). Salamanca: Colegio de España; Even-Zohar. I. (1996). “A posición da traducción literaria dentro do polisistema literario”, en *Viceversa, Revista Galega de Traducción*, 2, 57-65; Casanova, P. (2002). *República mundial das letras*. (Trad. de M. Appenzeller). São Paulo: Estação Liberdade.

Luc Nancy (2007): partilhar um sentido possível e não necessariamente inteligível, promovendo uma percepção sonora e tátil do que nos é alheio.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. “A Tarefa – Renúncia do Tradutor”. Tradução de Susana Lages. In: Heidermann, Werner. (ed). *Clássicos da teoria da tradução*, Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001, pp. 188-216.

BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

_____. “Fronteras: en los entrecielos del lenguaje”, *Humboldt – La otra lengua*, edición especial sobre literatura, Goethe Institute, s/d. Disponível em: <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/das/es3286146.htm> (Consultado 25/07/2017).

CACCIARI, Massimo. “Nomes de lugar: confirm”, *Revista de Letras*, São Paulo, 45 (1): 13 - 22, 2005. Tradução de Giorgia Brazzarola.


CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2003.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: editora 34, 1997.

_____. *Kafka, por uma literatura menor*. Tradução de Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DIEGUES, Douglas. *Triple frontera dreams*. Buenos Aires: Interzona, 2017.

_____. “En medio a balas de borracha”, entrevista a Fabiano Calixto, *Musa rara – literatura e adjacências*, 10/11/2013. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/fabiano-calixto-em-medio-a-balas-de-borracha> (Consultado 25/07/2017).



_____. “Los sertones del portugues selvagem”, *Musa rara – literatura e adjacências*, 29/12/2011. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/los-sertones-del-portugues-selvagem> (Consultado 25/07/2017).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Tradução de Horaco Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

PERLONGHER, Néstor. Sopa Paraguaia. In: BUENO, Wilson. (1992). *Mar Paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992, pp. 7-11

_____. Caribe Transplatino. In: _____. (org.). *Caribe Transplatino. Poesia neobarroca cubana e rioplatense*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1991, pp. 13-27.

HORACIO QUIROGA OU A CIVILIZAÇÃO E A BARBÁRIE

Gustavo Melo Czekster¹

Resumo: Seguindo a dicotomia apresentada por Domingo Sarmiento em “Facundo ou a civilização e a barbárie”, que considera a América Latina como um continente que oscila entre esses dois pólos, representados respectivamente pela metrópole e pela colônia, o presente trabalho analisa a obra do escritor uruguaio Horacio Quiroga sob tal prisma, pretendendo pesquisar, através das teorias pós-colonialistas de Ángel Rama, o quanto Quiroga foi capaz de conciliar, na sua obra, as noções ditas “civilizadas” da Europa quanto as ideias “selvagens” da América Latina.

Palavras-chave: Horacio Quiroga ; Domingos Sarmiento; metrópole ; colônia.

Poucos escritores latino americanos souberam melhor expressar a hibridização cultural entre metrópole e colônia – o binômio tradicionalmente constituído entre civilização e barbárie, por mais insuficientes que tais conceitos pareçam – do que o uruguaio Horacio Quiroga (1878 – 1937). Não é coincidência que o título do presente trabalho remonte a um clássico de formação da América Latina, “Facundo ou civilização e barbárie”, de Domingo Sarmiento. Apesar de existir distinção entre os dois conceitos, sempre existe algo de indômito primitivismo no meio da polidez civilizada, e vice versa. Civilização e barbárie não são conceitos em mútua exclusão, mas complementares, e Horacio Quiroga foi a personificação de uma modalidade de escritor que assombra o conceito de literatura nacional: aquele que não possui fronteiras claramente visíveis.

Não é uma questão típica da América Latina, mas da literatura mundial. O quanto de nacional ainda existe em um autor em perene contato com a literatura estrangeira? Ele continuaria mantendo a voz original ou ela estaria interpolada com vozes autorais alheias? Para demonstrar que é uma questão universal, e não algo ligado ao continente latino-americano, vale lembrar a rusga existente entre Fiodór Dostoiévski e Ivan Turgueniev, em que o primeiro acusava o outro de escrever sobre temas russos como se desejasse a civilização representada pela França, enquanto que Dostoiévski preferia manter a literatura russa o mais próximo da sua tradição e da sua origem (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 122-125). Sempre existiu o temor da contaminação da cultura local pela estrangeira, ainda que, na América Latina, em virtude da sua

¹ Mestre em Literatura Comparada pela UFRGS. Doutorando em Escrita Criativa pela PUC-RS. Contato: gusczekster@gmail.com

constituição histórica, tal circunstância aconteceu por intermédio de uma colonização violenta, na qual padrões de fora foram impostos como ideais, subjungando as noções de cultura nacionais. Não ocorreu um contato pacífico e de mútuas trocas entre o colonizador e o colonizado, e a discussão sobre a preservação da identidade local acabou se tornando uma luta por sobrevivência em que um sistema cultural tentou subjugar o outro.

Existe a noção de que tudo que vem de fora, por não estar imbuído dos valores de um local, possui a característica de ser “selvagem” ou de ser “civilizado”, dependendo da sua origem. Isso está muito mais arraigado no cotidiano do que imaginamos. Não são poucas as vezes em que alguém se refere a uma obra literária vinda da África, por exemplo, como um livro dotado de cor local e de valores selvagens, enquanto que uma obra similar vinda da Europa adquire o status automático de ser pertencente ao “Velho Mundo”, local idílico onde o conceito de civilização repousa. Tal ideia acaba se tornando o epicentro da noção latino-americana de que não são somos providos de originalidade, mas cópias de um modelo pré-estabelecido. Importante recordar a lição de Silvio Romero referindo-se à ideia de “original”:

“Em sua expressão exata, quando significa o que é característico, sem ser impossivelmente novo, o que é assinalador de uma tendência, mais ou menos definida, de um homem ou de uma nacionalidade, certamente não se pode dizer que com justiça se aplica à literatura nacional. Essa última palavra quer dizer um novo termo da questão. Um terceiro dado se apresenta: é o nacionalismo, o nativismo, ou como mais chamar costumam.” (ROMERO, 2002, p. 94).

Quando a questão se torna nacionalismo, um lugar comum é recorrer à ideia de que o lugar de nascimento determina a origem de um ser humano. Como bem frisa Silvio Romero, o conceito de literatura nacional que estamos acostumados a lidar, tanto nos colégios quanto nos conhecimentos gerais de um povo, determina-se pelo conceito de nacionalidade, e não de literatura. Ainda seguindo as palavras do teórico brasileiro, estaríamos fadados a nunca nos considerarmos originais, pois não seríamos novos, mas um subproduto de outro sistema cultural do qual herdamos os temas e a língua.

A América Latina é o espaço intercultural por excelência. Nela se encontram as vozes dos estrangeiros e dos nativos em busca de um consenso que, se não é capaz de resolver as suas questões identitárias, ao menos serve para estabelecer discussões sobre os limites existentes entre cada um. Rúben Bareiro Saguier resume muito bem a situação em que se encontra a porção sul do continente americano:

“Cultura mestiça por definição histórica, a latino-americana é o resultante da inserção ibérica inicial – e da suplantação progressiva em seguida – no tronco multiforme das culturas ameríndias, com a posterior agregação do elemento africano e dos aluviões imigratórios. Dada a diversidade de componentes, um problema latino-americano essencial foi, e continua sendo, encontrar sua identidade cultural, situação que a literatura reflete, ao procurar apropriar-se de uma linguagem e concretizar um conteúdo, num idioma em certa medida emprestado, e dentro de um contexto político não unificado. A procura se intensifica, e o conflito torna-se evidente, em certos momentos críticos de tomada de consciência: a emancipação romântica, o modernismo, o romance social e a literatura de nossos dias.” (FERNANDEZ MORENO, 1979, p.3)

Na lição de Ángel Rama (1986), as fronteiras da América Latina foram construídas através de linhas traçadas por mapas feitos em mesas europeias. Não suficiente, algumas delas foram definidas por tratados comerciais realizados na América do Norte e na Europa. Contudo, ditas fronteiras não obedeceram demarcações naturais ou as tradições de cultura de um determinado local; nações unidas por ideias comuns foram separadas de forma arbitrária, enquanto povos que não possuíam relações viram-se unidos sob uma bandeira comum. A América latina é a junção de culturas díspares, e a sua busca identitária é algo que perpassa o tempo e lança sombras ainda atuais sobre a política e sobre a economia.

A influência estrangeira sempre foi temida, apesar de, no que diz respeito à cultura latino-americana, ela também ser destrutiva. Não se pode olvidar que, graças à colonização violenta do continente, a cultura estrangeira foi imposta como parâmetro da civilização, enquanto que a cultura pré-existente foi tida como bárbara. Tal noção repercutiu em várias faces da identidade dos povos da América Latina por ser inclusive uma questão social, como diz Ricardo J. Kaliman:

“Empiezo por subrayar, entonces, la importancia que se asigna al concepto de identidad para dar cuenta de los procesos culturales en general y latinoamericano en particular, tanto en el modelo de Ludmer que Antelo resume, como en la variante que él mismo propone. He aquí un acuerdo que juzgo fundamental. La identidad, por una parte, se sitúa en el espacio de los actos de comunicación donde verdaderamente se encuentran los textos y aún es muy defendible la postulación de que constituye una variable determinante en la construcción de los textos mismos, es decir que forma parte de la explicación del cuerpo específico de fenómenos que estudiamos. Por otra parte, el concepto de identidad contribuye a la articulación de los estudios literarios en las ciencias sociales, en la medida en que, inscrita en la subjetividad y como factor de agremiación de agencias, modela el costado intelectual de la praxis. El estudio de la naturaleza, los contenidos y la dinámica de la identidad promete por eso iluminaciones fundamentales para la comprensión de los procesos sociales.” (KALIMAN, 1996, p. 125).

Ao estabelecermos a busca da identidade como uma necessidade do próprio processo de evolução social, percebemos a importância que assumem os estudos sobre o caráter duplice da literatura latino-americana. No instante em que se detecta nas literaturas nacionais um movimento de oscilação constante entre civilização e barbárie, entre o desejo de ser metrópole e a angústia de permanecer colônia, muitos dos processos políticos, econômicos e sociais do continente tornam-se mais compreensíveis. Nesse sentido oportuno citar Zulma Palermo e Elena Altuna:

“La identidad cultural surge no sólo del sentido que cada comunidad elabora sobre sí misma, sino de la relación con los ‘otros’, con las otras culturas, con la imagen que los otros proyectan sobre la propia cultura. Por lo tanto, una cultura surge de esa relación de alteridad, de oposición y de contacto con otras ‘regiones’ culturales.” (PALERMO et al, 2000, p. 04).

Uma das chaves para resolver esta questão identitária seria a busca de um ponto de equilíbrio entre os extremos e, neste sentido, é importante a ideia de aceitarmos a própria noção de que a América Latina possui inevitavelmente uma cultura híbrida. É impossível enfrentar ou desconstituir algo consolidado. Ao invés de estabelecer um conflito entre o de fora e o de dentro, o mais viável seria estudar como a voz do outro se faz presente dentro da nossa, procurando maneiras de conciliar ao invés de afastar. Nesse sentido, importante lembrar a lição de Michel de Montaigne no ensaio sobre os canibais que tinham chegado na corte francesa vindos justamente da América Latina:

“Creio que não há nada de bárbaro ou de selvagem nessa nação, a julgar pelo que me foi referido; sucede, porém, que classificamos de barbárie o que é alheio aos nossos costumes; dir-se-ia que não temos da verdade e da razão outro ponto de referência que o exemplo e a ideia das opiniões e usos do país a que pertencemos.” (MONTAIGNE, 2010, p. 254).

Segundo a clássica observação do filósofo francês, o “bárbaro” é uma questão de ponto de vista de quem coloca a sua cultura como parâmetro de civilização. Pensando por esse viés, não causa tanto espanto que existam, na América Latina, uma quantidade expressiva de escritores que tenham incorporado valores estéticos ditos “civilizados” e utilizado em meio aos temas “selvagens” de suas obras. Nos primeiros anos do continente, era costume que os nobres ou pessoas de maior poder aquisitivo mandassem os filhos sair da colônia para se educarem na metrópole, cômicos de que a educação local não daria conta das necessidades intelectuais dos jovens. Tal hábito acabou se consolidando, tanto que, ainda nos dias atuais, os jovens continuam viajando para fora

do seu local de origem para estudar em busca de melhores qualificações. Contudo, na época, aqueles que retornavam, embebidos da cultura estrangeira, traziam muitos dos valores estéticos da Europa para dentro da América Latina, aplicando-os em temáticas locais. Exemplos de escritores que realizaram tais trocas entre sistemas literários opostos são fecundos, mas dificilmente se pode imaginar caso mais emblemático do que o argentino Jorge Luis Borges, em que a cultura da metrópole e da colônia colidiram e se amalgamaram de forma singular, gerando um padrão literário que saiu da colônia e tornou-se modelo a ser perseguido pela metrópole, em completa inversão do que era comum.

A esse respeito, caso igualmente exemplar – e que interessa para o assunto do presente ensaio – foi o ocorrido entre 1830 e 1870 na Argentina, quando jovens escritores vinculados aos ideais do Romantismo passaram a disseminá-los pelos meios culturais, visando a uma modificação social. Em alentado ensaio sobre o assunto, Jorge Myers refere-se ao fato de que tais escritores vinham das “élites criollas que se habían apropiado del poder antes ejercido por el funcionariado español o portugués” (MYERS, 1994, p. 227), constituindo pessoas de bom poder aquisitivo que tinham estudado fora do país e traziam ditos conhecimentos para a sociedade local com o intuito de transformá-la.

A geração romântica estabeleceu um meio termo entre o utópico e o real, caracterizando-se, nos termos do que diz Ángel Rama, pelo papel privilegiado dado à palavra escrita como intermediação entre o poder e a sociedade (MYERS, 1994, p. 226). Neste contexto, percebe-se que o envio de jovens para estudarem as vanguardas europeias traduzia-se em forma de reflexão, o que explica que, em todos os países da América Latina, tenha ocorrido modificações sociais em grande parte creditadas às experiências intelectuais vividas no estrangeiro e depois trazidas para um contexto local.

Muitos escritores latino-americanos tiveram parte da sua formação literária trabalhada nos estilos do colonizador, seja na forma de homenagem e desejo de pertencer a uma tradição literária dita “civilizada”, seja no desejo de ruptura. Em tal relação de atrito cultural estabelecida entre metrópole e colônia, a distinção entre mundo civilizado – que normatiza as regras do que seja apropriado – e mundo selvagem – que não possui regras de decência estética – torna-se cada vez mais flagrante. Em tal conjuntura, tornam-se mais evidentes os escritores que, ao invés de digladiarem entre os

dois extremos, acomodaram ambos no seu interior e, entre eles, poucos casos são mais exemplares do que o do escritor uruguaio Horacio Quiroga

Quiroga foi um selvagem em meio à efervescente Paris do final do século XIX e um letrado em meio à selva da fronteira entre Uruguai, Brasil e Argentina. A palavra que melhor podia lhe descrever era “inadequação”: ele não se sentia parte de nenhum lugar, e não podia sequer considerar-se um cidadão do mundo, conceito que normalmente se atribui àqueles que não se sentem parte de uma nação em específico. O autor de origem uruguaia nunca esteve integrado a uma única cultura e, por conseguinte, nunca fez parte de um sistema literário exclusivo.

A maior evidência desse fato encontra-se na sua biografia. Quando viajou para Paris, logo após uma tragédia que sacudiu a sua estrutura mental – matou acidentalmente o melhor amigo com um tiro de pistola -, Quiroga embebeu-se das vanguardas artísticas da época, o que acabou se refletindo na sua produção poética. No entanto, como bem sinaliza Pablo Rocca (1996, p. 16-18), quando estava em território europeu, o autor uruguaio preferia conversar com outros escritores latino-americanos, entre os quais Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo e Manuel Machado. Em cartas e outros textos privados, ele admitiu ter se frustrado com dita viagem para a Europa, sendo famosa a sua frase “Créame, Payró, yo fui a París sólo por la bicicleta”, referindo-se ao fato de ter competido uma prova de bicicleta em nome do Club Ciclista Salto. Rocca destaca que o período de descobertas na dita “civilização” europeia serviu justamente para reforçar o seu desejo de escrever sobre temas e locais da América Latina:

“El error vital (llegar a escritor de nota) se tras trueca por una robusta muestra de intrepidez; lúdica y hedónica opción que proscribire al estereotipo pálido y alcohólico, habitualmente formado en torno al *hombre de lettres* americano novecentista que persigue la fama en la ‘ciudad luz’. Al fiasco estético, por otra parte, lo pretende ahuyentar una vez que abandona el tránsito decadentista *fin du siècle*, optando entonces por la línea de relatos misioneros, un proyecto que culmina en *Los desterrados* (1926), como se verá más adelante.” (ROCCA, 1996, p. 17)

Não suficiente a viagem feita para a Europa, que lhe deixou em contato com as vanguardas artísticas do período, após retornar, Horacio Quiroga passou parte da sua vida vivendo em região de selva, em uma zona limítrofe entre Brasil, Uruguai e Argentina. Quando não estava na região da selva – da qual saíram seus contos ditos “da

selva” ou “missioneiros” -, o escritor vivia em Buenos Aires ou Montevideu, passando de zonas urbanas e repletas de pessoas para regiões ermas onde não morava ninguém por perto e ele precisava mais do que nunca exercer a função de *homo faber*, entregando-se a tarefas incessantes e manuais que visavam a dar vazão para a sua efervescência criativa (FLEMING, 1999, p. 23-24).

Nota-se, assim, que Quiroga passou a vida em uma área de limites indefinidos, em que podia estar em um país ou em outro, algo que espelha muito do seu estado mental. Ao analisar as diferenças existentes entre os dois “Anaconda”, publicados com quatro anos de intervalo um do outro, Leonor Fleming estabelece, na introdução de “Cuentos - Horacio Quiroga” (1999), um interessante paralelo entre os dois Quirogas que existiam dentro do corpo do autor, o selvagem e o civilizado:

“Ambos cuentos tratan el conflicto obsesivo de las letras latinoamericanas a lo largo de su historia: naturaleza y cultura (en las crónicas y la literatura colonial), civilización y barbárie (en la formación de las literaturas nacionales), hombre y naturaleza devoradora (en la literatura de la tierra).” (FLEMING, 1999, p. 56-57)

Todo escritor da América Latina escreve com tais extremos dentro da sua prosa. Na sequência da sua explanação, Fleming afirma existirem homens diferentes entre os dois contos de temática semelhante: um com ideais europeus, que escreve em um estilo próximo ao da literatura dita civilizada, e o outro mais pulsional e selvagem, que redige com maior urgência e fazendo uso de expressões locais. Os dois autores conviviam dentro do corpo de Quiroga. Ambos os contos chegarão ao seu resultado, mas foi o escritor quem mudou entre eles, oscilando entre a civilização e a barbárie.

A mesma característica foi adotada por Sarmiento. O escritor não escolhe se deve manter a originalidade local ou seguir os padrões da metrópole. Ao invés disso, prefere estabelecer a fronteira entre as duas vertentes, e se situar ao seu centro. A esse respeito, importante destacar as palavras de Ricardo Piglia na introdução do livro “Facundo ou civilização e barbárie”:

“A invenção da realidade cindida é o núcleo central do *Facundo*. A oposição entre civilização e barbárie descreve politicamente esse universo duplicado e em luta, mas, ao mesmo tempo, o constrói. A complexidade do livro deriva da tentativa de manter os dois campos unidos. Pode-se dizer que Sarmiento inventa uma forma de não quebrar essa conexão. (...) A civilização e a barbárie são mencionadas de modo distinto: quem escreve o *Facundo* tem acesso às duas versões e pode traduzi-las. Esse duplo movimento é representado na primeira página do livro: o escritor está na fronteira, entre duas línguas, entre a citação

européia e as marcas no corpo, e esse é o lugar da enunciação.” (SARMIENTO, 2010, p. 22 – 23)

Como Piglia assinala, a complexidade do “Facundo” deriva do desejo de Sarmiento de manter a coesão entre civilização e barbárie sem optar por um dos lados. O mesmo se pode observar na obra de Horacio Quiroga, em que tal opção não decorre de uma noção teórica, de afirmação da identidade nacional ou de exaltação aos modelos estrangeiros. Para o uruguaio, a obra era extensão da sua personalidade cindida. Assim, não era a obra que oscilava, mas o próprio homem do qual ela se originaria. Dentro de Quiroga, civilização e barbárie coexistiam pacificamente.

Tão natural era tal convivência do seu projeto literário voltado para uma universalidade ao invés de forma de louvar os atributos nacionais que, logo na primeira regra do famoso “Decálogo do perfeito contista”, Horacio Quiroga afirma: “Crê num mestre – Poe, Maupassant, Kipling, Tchekhov – como na própria divindade.” Difícil não perceber a ausência gritante de escritores nacionais ou mesmo contemporâneos da época elevados à categoria de “mestres do conto”. Quiroga elege como seus modelos autores distantes, com os quais mantinha uma relação de espelho e inveja, e, entre a vasta produção latino-americana, não recordou sequer um nome.

Sempre entendemos essa elencação de escritores como uma breve lista dos autores admirados pelo escritor uruguaio, parte de um todo maior. Entretanto, a lista foi considerada de maneira restritiva, no sentido de somente estes escritores serem mestres (FARACO E MOREIRA, 2009, p. 19-27), e a omissão de autores da América Latina foi considerada com certo despeito até os dias atuais, demonstrando que a questão de afirmação cultural do continente latino-americano ainda desperta debates.

Na obra “Decálogo do perfeito contista”, lançada em 2009, escritores e críticos literários do Brasil comentam uma a uma as normas constantes do mencionado Decálogo. Ao analisarem a primeira norma, parte das opiniões se referem aos “mestres” como aqueles autores que um escritor admira e tenta emular, ainda que de forma inconsciente. No entanto, parcela significativa dos analistas criticaram os quatro modelos indicados por Quiroga. Aldyr Garcia Schlee inicia perguntando “Mestres? Poe, Maupassant, Kipling e Tchekhov?”. Em seguida, esmiúça os detalhes sobre o espaço dedicado ao conto nas revistas para as quais Horacio Quiroga escreveu, concluindo que nenhuma publicaria contos do tamanho escrito por Poe ou Maupassant

(FARACO E MOREIRA, 2009, p. 19). Entre outros, Deonísio da Silva, Fábio Lucas, Hélio Pólvora, Jaime Padre Gouvêa e Luís Augusto Fischer destacam a ausência de escritores da América Latina, em especial Borges e Machado de Assis (FARACO E MOREIRA, 2009, p. 19-27). Essas interpretações algo raivosas da primeira regra do “Decálogo” esquecem do caráter de auto-ironia que se encontra imbuído em uma norma proferida por um ateu e que emula um mandamento divino, estabelecendo uma brincadeira com a ortodoxia e com a cegueira típica do culto a uma divindade (ROCCA, 1996, p. 36). Fica visível em tais opiniões, proferidas quase 100 anos após o escritor uruguaio definir as suas regras sobre o que seria um contista perfeito, um certo desconforto: por que os contistas europeus são melhores do que os locais? O fato dos quatro indicados por Quiroga serem considerados “mestres” demonstraria uma prevalência da literatura do colonizador sobre a do colonizado?

Importante afirmar que, para Horacio Quiroga, tal desejo de afirmação das literaturas nacionais da América Latina era indiferente. Quiroga não citaria autores locais simplesmente para mostrar a força da literatura nacional; ele citou os contistas que realmente impactaram na sua produção artística, pouco se importando com a sua nacionalidade. Não se pode esquecer que o autor uruguaio era amigo de Leopoldo Lugones e de Macedônio Fernández, escritores de qualidade indiscutível, podendo citá-los sem nenhuma condescendência, mas optou por mencionar aqueles que realmente considerava mestres para o seu fazer contista.

O caso da primeira regra do “Decálogo” é emblemático: Quiroga não escrevia ou lia pensando em questões de literatura nacional ou de identidade. Suas preferências ditavam-se pela sua personalidade díspare, que oscilava entre a civilização e a barbárie, entre a tradição da metrópole e a originalidade da colônia. O autor realizava descrições do ambiente selvagem em que vivia, mas elas se prestavam para servir de lente de aumento para os dramas dos homens submetidos a tais cenários:

“La narrativa latino-americana de las primeras décadas, pobre en caracteres humanos pero rica em ambientes, tiene motivos más concretos de lucha. Y Quiroga es de las figuras más completas y universales de este período, por haber tallado sus personajes desde dentro, con rigor psicológico además del simbólico y sociológico.” (GARET, 1978, p. 22)

A obra de Horacio Quiroga traz, para dentro de cenários e temas típicos da América Latina, toda a riqueza estilística da Europa e da América do Norte. Tanto a voz da metrópole quanto a da colônia encontram um ponto de equilíbrio no interior dos

contos do autor uruguaio, apesar dele pender mais para o brutalismo comumente ligado à América Latina. Jorge Luis Borges foi outro escritor que conseguiu amalgamar os instintos da barbárie e da civilização no interior da sua obra e, em diálogo com Emir Rodriguez Monegal, o autor argentino involuntariamente destacou essa aproximação dos temas do outro a uma forma de discurso mais ligado ao local, ao dizer, referindo-se a Quiroga: “Escribió los cuentos que ya habia escrito Kipling” (RODRIGUEZ MONEGAL apud ROCCA, 1996, p, 53-54). Nesse sentido, a opinião de Borges se aproxima da de Leonor Fleming, que realça a força das descrições na obra quiroguiana:

“Ha transcurrido un siglo desde que los fundadores de las literaturas nacionales descubries en las posibilidades estéticas del paisaje americano y lejos está la concepción romántica de una naturaleza cómplice que acompaña los sentimientos de los personajes. Él paisaje de Quiroga es de un realismo violento, casi expressionista, en el que labellezan ace de su fuerza muchas veces bestial, y tiene en El matadero de Esteban Echevarría, escrito hacia 1839 y publicado em 1871, um certero e aislado antecedente.” (FLEMING, 1999, p. 32)

Não são poucos os críticos, entre os quais Borges e o próprio Rodriguez Monegal (PONCE DE LEÓN E LAFFORGUE, 1997), que, mesmo reconhecendo a força da prosa quiroguiana, consideram-na um tanto brutal e sem muito esmero estético. Pode ser um movimento intencional no estilo de Quiroga: deixar a prosa mais próxima da selvageria e dar voz para os instintos mais primitivos do homem, mas fazer isso em uma moldura civilizada, imbuída das melhores e mais clássicas tradições literárias. Uma leitura atenta dos contos de Quiroga permite-nos ver que ele oscila entre orações bruscas e diretas (caso de “À deriva” e de “O filho morto”, em que a história revela brutalidade ímpar e cruel transmitida pelas escolhas narrativas do autor) até construções elaboradas e imbuídas das ideias precursoras da Europa (caso de “O espectro”, um conto que lida com cinema, uma arte ainda iniciante na época).

Mais importante do que trazer noções estéticas da civilização, talvez seja notar o quanto elas podem servir para a reconstrução dos valores “bárbaros” de um país. Nesse sentido, Horacio Quiroga é um autor que ultrapassou as questões identitárias sobre a formação das literaturas nacionais na América Latina e soube congraçar, no interior da sua obra literária, tanto o lado do colonizador quanto o do colonizado. Assim como na sua vida, que passou entre fronteiras tanto físicas (Brasil, Argentina e Uruguai) quanto espirituais (morte e vida, natureza e cidade), percebe-se uma outra fronteira ultrapassada por Quiroga: a das teorias pós-coloniais.

O escritor uruguaio soube tratar tanto da civilização quanto da barbárie no interior da sua obra, representadas pelo misto de angústia da influência com necessidade de reafirmação local que caracteriza o relacionamento sempre em atrito da metrópole com a colônia e, ao trazer tais extremos para a sua essência criativa, Horacio Quiroga acabou se transformando no legítimo homem sem fronteiras, sem limites – e sem medos.

REFERÊNCIAS:

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Correspondências**. 2ª ed. Porto Alegre: Sinverso, 2011.

FARACO, Sérgio, e MOREIRA, Vera (orgs.). **Decálogo do perfeito contista**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

FERNANDEZ MORENO, César (org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

FLEMING, Leonor (org.). **Cuentos – Horacio Quiroga**. 5ª ed. Madri: EdicionesCatedra, 1999.

GARET, Leonardo. **Obra de Horacio Quiroga**. Salto: Edição própria do autor, 1978.

JAMES, Henry. Guy de Maupassant. In: MAUPASSANT, Guy de. **Novelas e contos**. Porto Alegre: Globo, 1951, p. XI – XXIII.

KALIMAN, Ricardo J. La resistência de lo imaginário: reflexiones sobre la naturaliza de la identidad. In: CARVALHAL, Tânia Franco (org.) **O discurso crítico na América Latina**. Porto Alegre: IEL – Editora da Unisinos, 1996. P. 123 – 132.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios**: uma seleção. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MYERS, Jorge. “Hacia la completa palingenesia y civilización de las naciones americanas”: literatura romántica y proyecto social, 1830 – 1870. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina – palavra, literatura e cultura**. V. 2. São Paulo: Campinas: UNICAMP, 1994. P. 221 – 250.

PALERMO, Zulma; ALTUNA, Elena. Una literatura y su historia: II Región Literaria. In: **Literatura de Salta: Historia Sociocultural**. Fascículo 2. Consejo de Investigación, Universidad Nacional de Salta, 2000.

PONCE DE LEÓN, Napoleón; LAFFORGUE, Jorge (Org.). **Horacio Quiroga: Todos los cuentos**. 2ª ed. Madrid: Scipione Cultural, 1997. (Colección Archivos)

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en America Latina**. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1986.

ROCCA, Pablo. **Horacio Quiroga – El escritor y el mito**. Montevideú: Ediciones de la Banda Oriental, 1996.

ROMERO, Silvio. O nacionalismo literário. In: **Literatura, história e crítica**. Rio de Janeiro: Imago. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2002, p. 93 a 101.

SARMIENTO, Domingo F. **Facundo ou civilização e barbárie**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

(DES) ENCONTROS, O MUNDO UNE E SEPARA: O *ENTRE-LUGAR* EM
GUIMARÃES ROSA E MIA COUTO

Josiane Lopes da Silva Ferreira (UNEMAT)¹

Resumo: Através deste trabalho pretende-se realizar uma comparação entre o conto *A terceira margem do rio*, do escritor brasileiro João Guimarães Rosa e *Nas águas do Tempo* do escritor moçambicano Mia Couto, com o intuito de analisar como as *zonas fronteiriças* resultam em *entre-lugar* e como o conceito de entre lugar modifica e transforma o indivíduo e sua cultura. Para realizar essa análise utilizaremos esse conceito proposto pelo escritor indu-britânico Hommi K. Bhabha em seu livro *O Local da Cultura*, 1998.

Palavras-chave: literatura comparada; narrativa; zonas fronteiriças; entre-lugar.


De acordo com o dicionário Michaelis o verbete fronteira significa:

Substantivo feminino (fron+teira) 1 zona de um país que confina com outra do país vizinho. 2 limite ou linha divisória entre dois países, dois estados etc. 3 raia; linde. 4 marco, baliza. 5 confins extremos... (MICHAELIS, 1998, p.994)

Analisando o conceito de fronteira etimologicamente percebe-se que se trata de uma divisão geográfica entre territórios, linha imaginária que divide ou delimita países, mas e quando tratamos de cultura essa fronteira se torna imperceptível. É com o intuito de realizar um passeio entre culturas, entre as zonas fronteiriças que pretendemos transitar e responder a interrogação de como elas resultam em *entre-lugar* e como esse conceito de contribui com a mudança e transformação do indivíduo e sua cultura. Esta análise ocorrerá na comparação entre os contos *A Terceira Margem do Rio* presente no livro de contos *Primeiras estórias* de João Guimarães Rosa, publicado no ano 2008, pela editora Nova Fronteira e *Nas Águas do Tempo*, presente em *Estórias Abensonhadas* do autor moçambicano Mia Couto, publicado pela Companhia das Letras em 2012.

Desde o início da humanidade, povos transitam de um lado para outro à procura de melhores condições de vida numa constante inquietação. A primeira *diáspora* (HALL, 2008) que temos nítida em nossa memória encontra-se escrita no livro do Êxodo, segundo livro da Bíblia Sagrada, no qual relata a saída do povo hebreu do Egito em busca da *Terra Prometida*.

¹ ¹ Graduada em Letras (UNEMAT), mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (UNEMAT) Tangará da Serra. Contato: j.lopesdasilva@hotmail.com.



Muitos séculos se passaram e eis que surge o período das grandes navegações, esse por vontade própria, povos europeus partem para conquistar *o novo mundo* e levar sua cultura aos povos primitivos no intuito de salvá-los de sua ignorância.


Seja na antiguidade quanto na atualidade, os povos em seu êxodo pessoal não se dão conta de estarem transpondo barreiras geográficas, contudo se deparam com outro tipo de barreira, o da *hegemonia cultural* (BHABHA, 1998), onde o mais forte devora o mais fraco como acontece na cadeia alimentar.

Essa procura por melhores condições de vida, seja por razões impostas, ou não, indivíduos partem para várias partes do mundo em busca da *Terra Prometida* e essa migração traz uma inquietação, pois os costumes e tradições que faziam parte de seu mundo já não os pertencem mais e têm de se viver em um *entre-lugar* (BHABHA, 1998), local onde a cultura do outro é absorvida se funde com lembranças dos antepassados e no final o que era puro se mistura e desse *hibridismo* eis que surge uma nova forma de perceber o mundo.

O conceito de entre-lugar foi abordado primeiramente pelo autor palestino Edward W. Said (1935-2003) em seu livro *Fora do Lugar* (2002), no qual apresenta de forma elucidada como os indivíduos se tornam conflitantes, pois não se sentem pertencentes a lugar algum, seja por questões geográficas ou simplesmente por crise existencial. Na introdução de seu livro *Cultura e Imperialismo*, Said (2011), traz indícios desse conceito. O autor afirma “Desde minhas mais remotas lembranças, sentia que pertencia aos dois mundos, sem ser totalmente de um ou de outro.” (SAID, 2011, p. 29). Ele deixa explícita sua inquietação de não pertencer a nenhum dos mundos e esse sentimento o segue no decorrer da vida.

Esse questionamento também é feito pelo autor indu-britânico Hommi K. Bhabha (1949-) em *O Local da Cultura* (1998), na qual o autor questiona e esclarece como se formam as zonas fronteiriças, o entre-lugar e o hibridismo. O autor recebe forte influência de importantes autores como Edward W. Said, Michel Foucault, Jacques Derrida, Frantz Fanon, Walter Benjamin, Stuart Hall, dentre outros que escreveram sobre várias áreas do conhecimento. Em seu livro *O Local da Cultura* (1998), o autor traz a reflexão de como esse conflito transforma o indivíduo quando invadido por outra cultura e afirma:

O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras



temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição ‘recebida’. Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso. (BHABHA, 1998, p.21)


Neste sentido, o autor explicita que a tradição é uma forma de identificação e uma vez que acontece a hibridização cultural o indivíduo se vê nesta fronteira do não pertencimento que o torna conflituoso, pois os hábitos e a cultura são modificados e, de certa forma, a tragicidade aí se instala.

Analisaremos a partir dos contos escolhidos como o conceito de entre-lugar é formado a partir da instabilidade gerada pelo sentimento de não pertencimento, para isso nos basearemos nas teorias de Bhabha (1998). O autor salienta que:

Esses *entre-lugares* fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (BHABHA, 1998, p. 20)

Para Bhabha (1998), o indivíduo nos entre-lugares buscará, a partir da subjetivação, construir estratégias que resultarão na construção de novos signos que contribuirão como forma de uma nova identificação de um determinado grupo social.

Faremos um breve resumo das obras apenas a título situacional. No conto *Terceira margem do rio*, (2008) o narrador apresenta a estória de seu pai que manda construir uma canoa sem que se saiba sua serventia. Assim que ela fica pronta, o pai decide embarcar levando poucos pertences e mantimentos, se despede para não mais voltar. Ninguém consegue compreender o porquê daquela atitude de abandonar a família e ir morar no leito do rio. Após anos de espera, o filho tenta se comunicar e propor ao pai que troquem de lugar. O pai esboça um gesto de que concorda com a troca. Um pavor toma conta do filho, que arrependido de tal proposta resolve fugir. Passado algum tempo, o remorso toma conta de seu coração e em seu devaneio termina seus dias atormentado e pedindo que quando morresse fosse também colocado em uma canoa e lançado na correnteza do rio para não mais voltar.




Estória semelhante acontece em *Nas águas do tempo* (2012), o narrador conta a estória de seu avô, que o leva para passear de canoa em um rio à procura dos seres dos lenços brancos. Antes de entrarem no rio, o avô sempre diz que remem a favor da água, do contrário os espíritos ficam contrariados e isso pode atrair desgraça. O garoto ao entrar no leito do rio, sente como se perdesse a fronteira entre a água e a terra. O velho tenta a todo custo que o neto veja os lenços e aponta na direção da margem. O menino, a princípio, não enxerga e assim que a miragem desaparece, eles retornam para casa para voltarem no dia seguinte. Em uma de muitas idas ao lago, o garoto intenciona descer em terra firme se desequilibra e quase, avô e neto, sofrem um acidente fatal. Eles lutam desesperadamente para sobreviver e num gesto aflito o avô pega seu pano vermelho acena para os lenços que estão na margem e subitamente as águas se acalmam e o remoinho se desfaz. O avô decide contar ao neto suas razões de ir até o lago e o garoto o ouve atentamente. Retornam ao mesmo lugar, o avô pede ao neto que não o siga e se lança para a margem onde reaparece após longos minutos através de um nevoeiro do outro lado da margem e o lenço vermelho lentamente se torna branco como os demais lenços. Pela primeira vez o garoto consegue compreender o que o avô lhe explicava. E foi a última vez que avô e neto estariam juntos para verem os panos.

João Guimarães Rosa (1908- 1967), brasileiro, nasceu em Cordisburgo, pequena cidade no interior de Minas Gerais, cidade esta que se tornou pequena demais para um cidadão do mundo. Sempre precoce iniciou a faculdade de Medicina com 16 anos, contudo sua carreira profissional como médico não durou mais que dois anos, por se achar sem dom decidiu abandonar a profissão. Foi durante o período que esteve em contato com a população carente e marginalizada do interior que lhe rendeu inspiração e contribui para compor suas belas estórias sobre o interior do Brasil.

A produção literária de João Guimarães Rosa aflora com maior intensidade quando o autor parte para morar na Europa, por motivo de seu trabalho como diplomata. De certa forma, este distanciamento da pátria suscita um sentimento de não pertencimento, por se encontrar numa terra estranha onde, o idioma, os costumes e a cultura são outros.

Seus textos trazem as lembranças da cultura e dos costumes do povo brasileiro e o autor as traduz em suas obras com suas palavras que conotam o cheiro da terra, a cor da paisagem, o som do vento e tudo que vivenciou durante suas andanças como médico




pelo sertão brasileiro. É através de sua “diáspora” pessoal que nasce a vontade de contar ao mundo tudo o que viu, ouviu e viveu e de como essas lembranças suscitaram o entre-lugar em suas estórias.

Antônio Emílio Leite Couto (1955) apelido de Mia Couto, nasceu em Beira, Moçambique. Assim como Guimarães Rosa também estudou medicina, mas não concluiu o curso. É biólogo, jornalista, professor e autor de mais de trinta livros, entre poesia e prosa. Recebeu uma série de prêmios literários e também é membro correspondente da Academia Brasileira de Letras.

Mia Couto escreve numa estreita relação com Guimarães Rosa. É notória a semelhança entre os contos *A terceira margem do rio* e *Nas águas do tempo*. Neles observa-se um diálogo entre ideias, personagens e até entre o local onde as estórias acontecem, no rio. Apesar de terem sido escritos em épocas e *locus* (ABDALA, 2012) diferentes os autores fazem ressurgir as lembranças do meio em que viveram e a influência da cultura de seu povo transmitida por gerações. Mia Couto descreve lendas da cultura popular: “O namwetxo era o fantasma que surgia à noite, feito só de metades: um olho, uma perna, um braço.” (COUTO, 2003, p. 11). Guimarães Rosa também o faz: “Mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pelos, com o aspecto de bicho...” (ROSA, 2008, p.83), fazendo uma alusão às lendas do folclore brasileiro.

As narrativas dos dois contos são repletas de lembranças “Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros...” (ROSA, 2008 p. 79). “Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras de meu avô...” (COUTO, 2003 p. 14), e comprova que os costumes devem ser preservados para não caírem no esquecimento. No transcorrer dos dois contos, nota-se a presença de um rio, margens, cultura e tradição, “o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira.” (ROSA, 2008 p.80), “Meu avô, nesses dias, me levava rio abaixo...” (COUTO, 2003 p. 9), duas margens de terra simbolizando o indivíduo vivendo sua plena condição, dentro de sua cultura e pertencimento.

A terceira margem simboliza o indivíduo que, sem se dar conta, transpõe barreiras geográficas e invisíveis fronteiras culturais. Essa transposição gera o não pertencimento, e por não se sentir parte desse novo mundo, eis que resulta o entre-lugar.



O indivíduo, ao transpor essa barreira leva consigo a sua cultura que se mistura com a cultura do outro, e na junção dessas, como na confluência de rios, resulta em culturas híbridas. O que aconteceu no período da colonização no qual o colonizador impôs sua cultura sem considerar a cultura do colonizado, porém o colonizador também se impregnou da cultura do colonizado e a hibridação de culturas aconteceu.

Segundo Bhabha (1998), o não pertencimento suscita dessa hibridação, da cultura do colonizador, como cultura hegemônica sobre o colonizado e está na temática presente nos contos de Rosa e Couto esse sentimento de sujeitos culturais híbridos e do entre-lugar. "Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais". (ROSA, 2008, p. 80)


A marginalização do indivíduo e conseqüentemente seu não pertencimento é suscitado pelo poder imposto pela cultura hegemônica.

Couto, por outro lado, cita "Tudo o que ali se exibia, se afinal, se inventava de existir. Pois naquele lugar se perdia a fronteira entre a terra e a água." (Couto, p. 10). Os espaços e a fronteira, palavras empregadas pelos autores deixam claro esse não pertencimento e marginalização.

Nos contos, a água do rio que corre em direção ao mar simboliza o tempo que passa e não temos o controle, passa por entre os dedos sem poder segurá-lo. O barco sugere a história que segue cursos indefinidos sem saber onde vai dar. A correnteza são os intempéries os sobressaltos que arrebatam o indivíduo e, muitas vezes sente vontade de desistir. A família traz a simbologia da tradição e costumes que não se deixam apagar e resistem para que não aconteça a *aculturação* (ABDALA, 2002) imposta pela cultura hegemônica e, dessa forma, se perpetua a cultura e os costumes.

Percebe-se *Nas Águas do tempo*, um narrador que anseia em continuar transmitindo às futuras gerações os costumes e tradições de seu povo, para que não se alienem e não os percam com o passar do tempo. "E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os panos brancos da outra margem". (COUTO, 2012, p.14)

Descreve sua relação com a sua cultura, a importância do engajamento para se transpor as correntes impostas pelo colonizador. Somente com a valorização e o respeito das culturas é que se perpetua a cultura de um povo. Neste sentido, Couto salienta "Meu



avô nesses dias, me levava rio abaixo, enfilado em seu pequeno cocho. Ele remava, devagaroso, somente raspando o remo na correnteza. “(COUTO, 2012, p.09).


A figura da mãe aparece sempre aflita nas duas estórias, sempre questionando onde vão. “Mas, vocês vão aonde?” (COUTO, 2012, p. 09), "Cê vai, ocê fique, você nunca volte!" (ROSA, 2008, p.80), mas sem saber onde a aventura vai dar. Essas mães simbolizam a pátria que perde seus filhos, seja por se posicionarem contra um regime político ditatorial, como acontece nos países africanos, seja por aqueles que saem à procura de melhores condições de vida, sem saber se terão êxito, se conseguirão encontrar o que procuram.

Os contos são narrados em primeira pessoa, o enredo que se desenvolve em um rio e a terceira margem nos sugere várias interpretações. Simboliza a vida que passa, as margens são os caminhos delimitados pela cultura eurocêntrica que preza seus valores e costumes e muitas vezes o impõe não respeitando a cultura do outro. A terceira margem representada pelo leito é o elo que liga uma margem à outra e tem importância fundamental, pois é através dessa terceira margem que as culturas se misturam e dessa junção surgem outras, criando novos conceitos como o *criolismo a mestiçagem e a hibridação*, conforme nos apresenta ABDALA, (1989).

Os dois contos trazem estórias impregnada pelo misticismo, fruto da imaginação do narrador. O místico se faz presente no imaginário de todos os povos, e quando os anos passam e tanto o pai, no conto rosiano, quanto o avô no conto de Couto parecem se comunicar com seres de outro mundo ou de outro plano espiritual. "A quem acenava ele? Talvez era a ninguém. Nunca, nem por um instante, vislumbrei por ali alma deste ou de outro mundo. Mas o avô acenava seu pano". (COUTO, 2012, p. 10.)

Em *A terceira margem do rio*, o tempo passa e o filho permanece à margem esperando uma solução para seu problema sem saber o que levou o pai a abandonar a família e ir viver dentro de um barco, mas ele não desiste e persiste "Eu fiquei aqui, de resto" (ROSA, 2008, p. 83).

A partida do pai caracteriza o êxodo, saída da terra natal para se viver em um lugar desconhecido onde a cultura e costumes são outros, e os que ficam têm a responsabilidade de continuar e perpetuar a sua cultura "Nosso pai carecia de mim, eu sei..." (Rosa, 2008, p. 84).



Em *Nas águas do tempo*, o avô ao levar continuamente o neto para dentro do rio em direção à lagoa supostamente encantada intenciona que o neto visualize os seres encantados que habitam o outro lado " _ Você não vê lá, na margem? Por trás do cacimbo?". O avô, em sua simplicidade, pretende perpetuar a memória de seu povo para que este não se perca com o passar tempo. Como sabemos os povos ágrafos tinham na oralidade a forma de transmitir sua heranças culturais aos mais jovens na tentativa de que fossem difundidas de geração a geração.


Após longos anos da ausência do pai, numa atitude de desespero, o filho propõe tomar o seu lugar dentro do barco " O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo seu lugar, do senhor, na canoa!" (ROSA, 2008, p. 85), e prontamente o pai aceita. "Ele me escutou. Ficou de pé. Manejou o remo n'água, proava para cá, concordando." (ROSA, 2008, p. 85), o filho se torna conflitante e recua, pois não se sente capaz de levar esse legado e desiste da ideia e foge de seu destino "Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado" (ROSA, 2008, p. 85). Ao contrário, *Nas águas do tempo*, o neto aceita prontamente e decide tomar o lugar do avô após sua passagem para a outra margem. "E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer" (COUTO, 2012, p. 14). Na luta pela perpetuação dessa cultura, pai e avô, sugerem que seus descendentes entrem nesse barco e não deixem que o tempo e a interferência destrua o que foi passado de geração a geração.

Quanto a intertextualidade presente nos contos Abdala (1989) afirma que:

Ninguém cria do nada. Há a matéria da tradição literária que o escritor absorve e metamorfoseia nos processos endoculturativos, desde a apreensão "mais espontânea" dos pequenos "causos", populares, ditos populares, canções etc.,... (ABDALA, 1989, p. 23)

O autor lembra que nada surge do acaso, as ideias surgem da interação entre as pessoas que, através desse contato, absorvem essas ideias e criam outras sem se dar conta da "sua situação de ser social e de porta-voz de um patrimônio cultural coletivo" (ABDALA, 1989, p. 23)

Guimarães foi e continuará a ser o perpetuador da cultura brasileira, transpondo barreiras geográficas levando para o mundo tudo o que aprendeu com seu povo, pois sem contar às futuras gerações o que se viveu não é possível se perpetuar a cultura de um povo.




Através da análise do conceito do entre-lugar, proposto por Hommi Bhabha (1998) percebemos como as fronteiras tornam os indivíduos mais conflitantes e na angústia, por não se sentirem pertencentes a nenhum dos lugares por onde transitam, acabam sucumbindo e assimilando a cultura do outro e formando as fronteiras híbridas (BHABHA, 1998).

A comparação dos contos de Guimarães Rosa e Mia Couto nos leva a viajar neste imaginário de fronteiras entre água e terra e perceber a formação de margens. O indivíduo se apresenta no leito do rio que é o elo entre passado e presente configurado no "entre-lugar, contingente que inova e interrompe a atuação do presente. O passado-presente tornam-se parte da necessidade de viver, e não da nostalgia." (BHABHA, 1998, p. 27). Dessa forma, o indivíduo ressignifica passado e presente no desejo utópico de perpetuar sua cultura e lembranças e dessa forma eis que surge a esperança por dias melhores.

Referências

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.
- _____. *Literatura História e Política: Literatura de Língua Portuguesa no século XX*. São Paulo: Ática, 1989.
- BHABHA, Homi K. *O local da Cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*./ Mia Couto. 1ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik; Adelaine La Guardia Resende et al. (trad.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MAQUÊA, Vera Lúcia da Rocha. *Memórias inventadas: estudo comparado entre Relato de certo oriente, de Milton Hatoum e Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto*. 2007. 330 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.
- MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa/ São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.



ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 15ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo* / Edward W. Said ; tradução Denise Bottmann. — São Paulo : Companhia das Letras, 2011.

FRONTEIRA DA LITERATURA E LITERATURAS DE FRONTEIRA: NOTAS SOBRE UMA POÉTICA SELBAGE ÀS MARGENS DO BRASIL COM O PARAGUAI

Josué Ferreira de Oliveira Júnior (UNIOESTE)¹


Resumo: Esta comunicação aborda obras e/ou textualidades fronteiriças, sob uma perspectiva crítica que conjuga, numa espécie de “saber indisciplinado”, ao seu modo comparatista, textos de diferentes orientações teóricas, sinalizando a emergência de uma crítica e pensamento decolonial, como modo de ler obras que reclamam, por assim dizer, o reposicionamento do olhar crítico sobre as noções de arte e de literatura, por exemplo.

Palavras-chave: Literatura de fronteira; Poéticas selvagens; textualidades fronteiriças.


Introdução

O artigo pretende (re)pensar, sob perspectivas outras, as fronteiras da literatura – questão que se constitui como um dos mais instigantes problemas da modernidade –, lançando luz sobre uma literatura de fronteira e, também, sobre um modo de pensar e produzir artefatos simbólicos ao seu modo *fronterizos*, resultantes de um habitar-viver nas fronteiras. Isso porque tais produções e modos de vida – a literatura e/ou as poéticas fronteiriças –, põem em questão o próprio conceito de fronteira, ou, pelo menos, a noção de fronteira como limite. Isto é, a fronteira como linha divisória entre dois espaços distintos, e a fronteira geográfica e política como elemento sobre o qual se constituem os estados-nações na América Latina ao longo do século XIX, por exemplo. Nesse sentido, seria necessário que se fizesse, tal como propõe Flávio Loureiro Chaves (2006), uma distinção entre *fronteira* e *limite*. Isso porque não haveria uma relação natural entre estes termos, além do fato de que o primeiro não pressupõe o segundo. Vale lembrar, ainda, com Tlostanova e Mignolo (2014), que as “*Borders are not only geographical but also epistemic*” (p. 62). O que implica pensar não apenas em outras fronteiras – textuais, linguísticas, de gênero, etc. –, mas também, em outros tipos de violência, como por exemplo, a simbólica, que se expressa através da exclusão, do apagamento, do silenciamento e da invisibilização de sujeitos, narrativas e histórias. É, pois, com esse olhar que nos voltamos para a questão inicial: a(s) fronteira(s) da Literatura.

¹Graduado em Letras Português/Inglês (UFGD), Mestre em Literatura e Práticas Culturais (UFGD) e Doutorando em Literatura Comparada (UNIOESTE). E-mail: josue_foj@hotmail.com.



Sabe-se, após anos de longas e intermináveis discussões sobre o tema, que o problema resulta da tentativa de definir e/ou de estabelecer os limites de um campo de atuação deslizando, *a work in progress*, sempre inacabado, cujos limites não se pode estabelecer sem incorrer no risco de erro e/ou de imprecisão conceitual. O que se evidencia quando se leva em consideração, por exemplo, o romance como privilegiado representante da literatura moderna. Isso porque ele se constitui como um gênero(?) maleável, inacabado e que faz da transgressão das fronteiras entre os gêneros e da anarquia seu *modus operandi*, como diria Robert (2007). Também, pelo próprio redimensionamento das fronteiras geográficas, textuais, disciplinares etc., que se traduziram criticamente através do uso dos prefixos inter- trans- e/ou pós-, acentuando ainda mais a necessidade de superação e o impasse no que diz respeito às fronteiras entre literatura e não-literatura, p. ex. Sobretudo, quando se está diante de produções artístico-literárias que desafiam o estado naturalizado das coisas, como é próprio dos artefatos simbólicos de nosso tempo, e das obras que se inscrevem na poética do portunhol selvagem, sobre as quais nos voltamos neste ensaio. Além do mais, vale notar ainda, na esteira das reflexões empreendidas por Diniz (2008) ao se propor pensar sobre *a literatura entre fronteiras e deslocamentos*, que ela, a literatura, tem plasmado outras formas, espaços e linguagens distintas, outros meios e suportes, como *o corpo, o papel e a imagem*, tornando-se mais performática e efêmera, relativizando, assim, a primazia do papel e diminuindo a distância entre a escrita e a oralidade. O que requer não apenas novos leitores, capazes de ler e responder a outras textualidades em suportes diferenciados, mas, também, uma forma outra de leitura e de abordagem críticas de um objeto que, cada vez mais, se traduz na conjunção de diferentes códigos, linguagens e materialidades. Assim, mais do que demarcar as fronteiras da literatura, tarefa insana e nunca de todo concluída, é preciso saber lê-la *entre fronteiras e deslocamentos*. Por falar na literatura entre fronteiras e deslocamentos, vale atentar para as premiações do Nobel de literatura de 2015 e 2016, em que os escolhidos foram Svetlana Alexiévitch - uma escritora bielorrussa de não-ficção, que por conta dos conflitos internos em seu país e da censura às suas obras viveu e escreveu a maior parte do tempo em diferentes países da Europa ocidental - e Bob Dylan, celebrado compositor norte americano, respectivamente. É interessante notar, ainda, que Dylan teve a premiação justificada



“for having created new poetic expressions within the great American song tradition”², o que aponta para a ampliação e o alargamento da compreensão a respeito do literário, além de lançar renovadas luzes sobre antigos questionamentos, tais como o que é literatura e/ou o literário hoje em dia. Tais questões parecem fazer eco às reflexões de Compagnon sobre o tema, para quem:


[...] a literatura é uma inevitável petição de princípio. *Literatura é literatura*, aquilo que as autoridades (os professores, os editores) incluem na literatura. Seus limites, às vezes se alteram, lentamente, moderadamente, mas é impossível passar de sua extensão à sua compreensão, do cânone à essência.” (COMPAGNON, 2006, p. 45)

Observa-se na fala de Compagnon que qualquer tentativa de definição da literatura é a ela externa. Isto é, literatura é “[...] aquilo que as autoridades (os professores, os editores) incluem na literatura”. Fica, também, pressuposto o fato de que as definições de literatura variam de acordo com as épocas e, porque não, de acordo com o espaço(?), o que torna mais ou menos instáveis e questionáveis as noções de cânone e de literariedade. Além do fato de que tais questões são por si só reveladoras do caráter político-ideológico de que sempre estiveram cercadas as problemáticas concernentes à literatura, e, por essa razão, à teoria literária.

Contudo, vale indagar em que medida os prêmios Nobel de literatura, bem como as afirmações de Compagnon contemplam as produções artístico-literárias e os artefatos simbólicos no contexto da América Latina e dos países que compõem as margens ao redor do globo. Vale indagar, ainda, sobre quem são estas autoridades (professores e editores), de onde falam e se estas falas dão conta de pensar as literaturas de fronteira e/ou a *literatura entre fronteiras*, Diniz (2008), e mais, se contemplam a produção de sujeitos transfronteiriços.

Destas indagações emergem muitos dos problemas que aqui queremos trazer à baila. Não apenas no sentido de produzir uma crítica a eles direcionada, mas, ao contrário, de advogar o reposicionamento do olhar sobre tais paradigmas, lançando mão de uma perspectiva outra, possível pela escolha de novos instrumentais teóricos e epistemológicos, de natureza *fronteriza* e marginal, cujo *locus* enunciativo é o Sul do


²Disponível em: <https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2016/>. Acesso em: 18 nov. 2016.



mundo, em especial a América Latina. O que implica, já de início, reconhecer que aqueles pressupostos teórico-críticos que, por vezes, usamos para nos reportar à literatura, não contemplam a contento as produções simbólicas produzidas no continente sul-americano. Pelo menos no que diz respeito a boa parte delas. Isso porque se está falando de pressupostos teórico-críticos e de conceitos que nasceram e que refletem as condições e os valores de outro lugar, de outro *locus* enunciativo, a saber: a Europa. Valores estes alçados, através de processos históricos que tornaram possível a modernidade e/ou o “*modern/colonial world-system*” Tlostanova e Mignolo (2012); ao *status* de universais e a Europa como centro do mundo e berço do pensamento ocidental moderno. Vale lembrar com Enrique Dussel, que a “Modernity is not a phenomenon of Europe as an *independent* system, but of Europe as center.” (DUSSEL, 2004, p. 4) Fator que ao ser considerado muda não só o conceito de modernidade e sua origem, mas também, abre portas para que se questione e (des)naturalize antigos pressupostos, cristalizados como verdades universais.

Daí advém a necessidade de se questionar, então, sob quais bases teórico-metodológicas se está pensando a América Latina? Qual é a perspectiva epistemológica a que lançamos mão para pensar nossa realidade, para analisar nossas produções simbólicas, nossa organização social e nossa história. E isso se faz necessário por uma razão bastante simples: as teorias e os conceitos emergem de lugares e situações específicas, de modo que lhes são intrínsecos os valores e a forma de pensar do *locus* e da cultura que lhes serviram de referência, o que vale, também, para as produções artístico-literárias. Daí que, segundo Achugar (2006), justifica-se a importância de inscrever o lugar de onde se fala naquilo que se fala, munidos da consciência de que o lugar não qualifica nem desqualifica um pensamento, apenas o situa.


Nesse sentido, mais do que pensar sobre o que é a literatura, suas nuances, seus limites tal como fizeram inúmeros intelectuais, na Europa e ao redor do mundo, interessa-nos encetar um olhar sobre uma produção artístico-literária bastante específica, que ocupou, ou que vem ocupando dentro da teoria e da crítica eurocentrada, um *status* de marginalidade, isto é, tidas como expressões literárias(?) menores, por vezes sublocadas ao quadro das literaturas regionais, marginais e/ou literaturas de fronteiras. Refiro-me à excêntrica poética do Portunhol selvagem, na figura de Douglas Diegues, um dos seus maiores representantes, voltando-se para as obras *Uma flor na*



solapa da miséria (2007) e *Dá gosto andar desnudo por estas selvas* (2002), bem como para expressões literárias outras – dentre as quais me volto aqui para *Selva Trágica* (1956), de Hernâni Donato –, cuja gênese circunscreve-se à região de fronteira Brasil-Paraguai, no extremo sul do Estado de Mato Grosso do Sul, de onde emirjo e de onde lanço meu olhar de pesquisador fronterizo.

As duas primeiras obras, de Douglas Diegues, se inscrevem como artefatos artístico-literários que compõem o quadro do que chamamos aqui de a poética do *portunhol selvagem*. Um já mais ou menos (re)conhecido(?) movimento literário, formado por um grupo de escritores transfronteiriços - Jorge Kanese, Douglas Diegues, Xico Sá, Ronaldo Bressane, Joca Terron, Celestino Bogardo, Fabián Severo, dentre outros -, oriundos do Brasil, Paraguai, Argentina e Uruguai e criadores de uma literatura que se constitui, também, a partir de uma trans-língua: o *portunhol selvagem*. O movimento vem ganhando força nos últimos anos, de modo que é possível encontrar já diversos estudos, artigos e entrevistas sobre o tema - dentre os quais destaco aqui alguns dos mais recentes: Bancescu (2012); Locane (2015); Degli Atti (2013) -, abordando-o sob distintas perspectivas, mas ressaltando, todavia, o caráter fronteiriço, marginal e transgressor de um fazer artístico-literário que vem se fazendo notar pelo caráter corrosivo que lhe é intrínseco, sobretudo, no que diz respeito à maneira desconcertante com que lida com antigas e sacralizadas convenções em torno das línguas, literatura, do literário e da própria noção de fronteira. Isto porque Diegues e outros desses autores, bem como a literatura que produzem se constituem ambos *entre fronteiras e deslocamentos*, Diniz (2008). Esta condição, ao seu modo marginal, provoca, com renovado vigor, o reposicionamento do olhar sobre as já cristalizadas noções de língua, literatura e fronteira como elementos fundadores dos Estados-nações modernos, obrigando-nos a lançar mão de perspectivas de análise outras, fundadas na e a partir das fronteiras como resposta político-ideológica e epistêmica àquela(s) que sacralizou(aram) a tríade língua, literatura e nação como elementos constitutivos e harmônicos.

Nesse sentido, não se trata apenas da literatura própria de uma região fronteiriça, mas de um fazer literário que se constitui a partir da rasura, do apagamento e da desintegração das fronteiras como elemento de diferenciação e de separação dos territórios, das línguas e das literaturas nacionais, por exemplo. O que significa dizer que está na gênese do Portunhol selvagem como língua falada pelos habitantes da




fronteira e/ou por aqueles que por ela transitam; ou ainda do Portunhol como língua que emerge fundamentalmente do amálgama entre português, espanhol e guarani; e, sobretudo do portunhol selvagem como língua poética que se constitui concomitantemente à invenção de uma literatura a qual dá nome, a desobediência consciente às normas e às convenções que visam à manutenção e a pureza de corpos e de espaços recortados por fronteiras limitadoras, bem como a desobediência e o desprezo pela(s) gramática(s) normativa(s) como elemento regulador e salvaguardador da pureza linguística. Tais questões se tornam evidentes quando se lança luz sobre a própria biografia de Douglas Diegues e sua produção literária marginal-fronteiriça, a qual abordaremos a partir de agora, atendo-nos a *Uma flor na solapa da miséria* (2007) e *Dá gusto andar desnudos por estas selvas* (2002).

Filho de pai brasileiro e mãe paraguaia falante hispano-guarani, nasceu no Rio de Janeiro e criou-se na fronteira Brasil-Paraguai, entre as cidade de Ponta Porã e Pedro Juan Caballero, onde forjou sua identidade fronteiriça e seu falar periférico. Sua obra, vasta e significativa, é em todos os aspectos reveladora de um fazer literário “entre fronteiras e deslocamentos”, além de marginal por natureza. Não só porque se constitui a partir de um *locus* de enunciação e de uma língua periféricos e transfronteiriços, mas também, pelo modo como ganha corpo desde os *blogs* até às publicações cartoneras, como forma de salvaguardar a liberdade no que diz respeito à criação literária e de resistir às pressões do mercado editorial. Projeto que Diegues levou a termo com a criação da editora cartonera Yiyi Jambo, em Assunción no ano de 2007, por onde inclusive lançou *Uma flor na solapa da miséria* (2007). Segundo Bancescu,

La utilización de estos medios de difusión, paralelos a los mecanismos tradicionales de consagración, desafía desde el margen a la industria tradicional del libro y pone de manifiesto, además, el hecho de que es el autor, y no las instituciones, el que sirve como activista de esta nueva geografía, operando como ‘agente doble’ [...] al servicio de las aventuras de sus propias obras y como productor de la red de discursos, movilizaciones y agencias con que lo periférico busca materializarse. (BANCESCU, 2012, p. 152)

Fortalecendo, desse modo, o caráter marginal de sua obra como resposta criativa ao mercado editorial e aos projetos hegemônicos baseados na ideia de alta e baixa literatura. As obras sobre as quais nos voltamos aqui, *Dá gusto andar desnudo por estas*



selvas (2002) e *Uma flor na solapa da miséria* (2007) compõem sua produção de “sonetos selvagens”, identificados por Glauco Mattoso como “Shakespeareanos”, uma vez que “respetan la forma de tales versos (tres cuartetos y un dístico), pero a través de una apropiación ilegal de los patrones de rima y métrica.” (BANCESCU, 2012, p. 151) A primeira foi editada e lançada pela Travessa dos Editores, no estado do Paraná, e a segunda, como já dito, pela Yiyi Jambo. Para além do que já fora dito até aqui, vale voltar os olhos sobre texto “Portunhol salvaje”, escrito por Diegues como pórtico à entrada de *Uma flor na solapa da miséria* (2007). Segundo ele:

U portunhol salvaje es la língua falada en la frontera du Brasil com u Paraguai por la gente simples que increíblemente sobrevive de teimosia, brisa, amor al imposible, mandioca, vento y carne de vaca. Es la lengua de las putas que de noche vendem seus sexos en la linha de la fronteira. Brota como flor de la bosta de las vakas. Es una lengua bizarra, transfronteriza, rupestre, feia, bella, diferente. Pero tiene una graça salvage que impacta. Es la lengua de mia mãe y de la mãe de mis amigos de infância. Es la lengua de mis abuelos. [...] El portunhol salvaje es una música diferente, feita de ruídos, rimas nunca vistas, amor, sangre, árboles, piedras, sol, ventos, fuegos, esperma. (DIEGUES, 2007, p. 3)

Este fragmento, embora curto, é por si só capaz de dar mostras do caráter babélico, indisciplinado e transgressor que preside a construção de um fazer poético que, não bastasse ser escrito em uma interlíngua: o portunhol, imprime nela a natureza selvática que germina destes espaços transfronteiriços. De posse de um ímpeto constante de liberdade e desobediência, Diegues dá materialidade a um eu lírico que flutua, aos modos de *El astronauta paraguayo*, título de outra de suas obras, delirante e louco a divagar absoluto por um mundo que se constitui aberto, impossível de ser de todo apreendido, ou pelo menos um mundo onde os limites só servem para ser quebrados, dilapidados, dinamitados através do riso, da ironia ácida e do banal, elementos que dão o tom e a cor nos sonetos selvagens que aí se podem ler.

Também, à entrada de *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002), lê-se, em claro e bom português, o prefácio assinado por Ángel Larrea, controverso autor, também responsável pelas notas e comentários sobre os sonetos no fim do livro, a afirmação de que: “Douglas Diegues não faz distinção entre a realidade e a ficção, a fantasia e a existência, o natural e o sobrenatural.” (LARREA, *apud* DIEGUES, 2002,


p. 7). Não deixa de ser curioso o fato de que Ángel Larrea seja uma espécie de heterônimo que assume, de acordo com Myrian Ávila (2012), nesta obra, uma “função teatralizante”, uma vez que, como dá conta esta autora,

Antes da publicação do livro, os sonetos que o compõem já haviam sido divulgados no espaço virtual como autoria do citado Larrea. No livro, Larrea perde a autoria, mas recebe o encargo de apresentar o poeta em seu nome civil e de comentar os sonetos um a um no fim do volume.” (ÁVILA, 2012, p. 13)

Faz-se necessário notar, também, que estes sonetos selvagens, podem ser encontrados e lidos tanto no blog, mantido por Diegues, quanto no sonetário brasileiro, criado por Glauco Mattoso, que juntamente com as edições cartoneiras constituem uma interessante forma de resistência ao mercado editorial. Tais aspectos corroboram, pode-se dizer, para a materialização de uma obra, e/ou de um fazer literário que se constitui, como já vimos afirmando, *entre fronteiras e deslocamentos*, Diniz (2008).

Ainda refletindo sobre a literatura de fronteira, ou da literatura entre fronteiras, nos voltamos agora para *Selva trágica* (1956), de Hernâni Donato, como uma das mais significativas narrativas literárias a compor, ao lado de “*Silvino Jacques: o último dos bandoleiros* (2012), de Brígido Ibanhes, e da vasta e rica obra de Hélio Serejo, uma paisagem literária para esse chão fronteiriço. Vale ressaltar que estas duas obras, *Selva trágica*, e *Silvino Jacques*, figuram no recentíssimo *Atlas das Representações Literárias de Regiões Brasileiras* (2016), produzido pelo IBGE, onde é possível ver por um ângulo outro, o da literatura, a complexa formação desse espaço fronteiriço, e a emergência de uma região cultural em torno da extração da Erva Mate, *leitmotiv* a animar o enredo de *Selva trágica*. Trata-se de um romance ambientado na região de fronteira entre o Brasil e o Paraguai, que permite, dentre outros aspectos refletir sobre os processos de formação da identidade sociocultural no extremos sul do Estado de Mato Grosso do Sul.

Lançado em 1956, mesmo ano em que veio à tona o experimentalismo linguístico do *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, *Selva trágica*, se constitui, dentre outros aspectos, como um romance de profundas raízes históricas. Escrito por um Hernâni Donato historiador-romancista, sua narrativa se volta para um período bastante específico, cicatrizado na historiografia da região de fronteira Brasil-Paraguai, como o ciclo da Erva Mate. O cenário é o extremo sul do estado de Mato Grosso, hoje Mato




grosso do Sul, e a sua personagem principal é o homem simples da fronteira: o trabalhador nos ervais da região, dos quais detinha o monopólio de exploração, via concessão do governo brasileiro, uma grande companhia argentina.

Ressalta-se a preocupação com a temática social, advinda da construção de um quadro de patente exploração humana, numa narrativa que se estabelece na intersecção entre história e ficção, como estratégia que permite a construção de uma versão outra sobre o que representou o ciclo da erva mate para a historiografia da região. Isso a partir da perspectiva de indivíduos atravessados pelas fronteiras, geográficas e linguísticas, “mineiros, changa-y, marginais, pequenos funcionários”, responsáveis por tocar a empresa da erva, cujos domínios se alargavam para os dois lados da fronteira.

Assim, ao adentrarmos nas trilhas dessa *Selva trágica*, veremos surgir ao longo da diegese, um mundo conturbado e indiviso, onde as fronteiras são totalmente permeáveis, constantemente atravessadas e habitadas por sujeitos de igual modo transfronteiriços. O que pode ser observado, por exemplo, na intrínseca relação que a obra mantém com a realidade, tornando tênue as divisas entre história e imaginação, bem como na figurativização de um espaço selvático onde as fronteiras atuam mais como pontos de contatos e intercâmbios culturais do que de separação, na expressão de uma linguagem complexa, oriunda da mistura entre o português e o guarani, ou, ainda, na fronteira entre a justiça e a injustiça, essas totalmente apagadas e/ou inexistentes no mundo retratado por *Selva trágica*. Um mundo regido pela ganância justificada pelos ideais de progresso para a região.


Tais questões vão se delineando já na epígrafe com que Donato abre seu romance, construída através da justaposição de fragmentos e de relatos por ele recolhidos, dos quais constam: um fragmento de *O drama do Mate*, de Antônio Bacilla; seguido de um fragmento da *Carta de Hernandarias ao rei da Espanha*; do depoimento do mineiro aconchavado Antônio Cardozo, fugitivo de ervais e, por fim, de um depoimento de Rafael Barrett – um dos mais importantes nomes das letras paraguaias –, todos apontando para o caráter aterrador desse período e o que ele significou para as gentes que habitavam a fronteira do Brasil com o Paraguai. Mas é, sobretudo, na nota do autor, também na abertura do romance, que o projeto estético-literário por ele empreendido vai se delineando. Segundo ele, o romance não em é:



Nem ataque nem defesa do acontecido nas regiões ervateiras durante os anos áureos da extração da erva. Relato da vida e do trabalho sob o ângulo dos que a suportaram mais rudemente: mineiros, changa-y, marginais, pequenos funcionários. Bem por isso o personagem principal é a erva. E personagens secundários são a terra, o tempo, o sonho. Depois é que aparecem os humanos, falando aquela ‘língua errada do povo / Língua certa do povo / Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil’ (M. B.). (DONATO, 2011, p. 14)

Está-se, então, diante de um texto que transita por entre diversas fronteiras, e cuja natureza se expressa através da liminaridade, do *in-between* e dos interstícios entre arte literária e denúncia, entre o romance e o documento histórico, entre a imaginação e o resgate de histórias esquecidas etc. É, pois, nesse sentido, que *Selva trágica* não é nem ataque e nem defesa, mas o relato da vida e do trabalho sob o ângulo de uma gente sem crônica, de uma gente comum que vive, trabalha e transita por entre as bordas da nação. Uma narrativa que também se faz a partir da complexa e misturada língua falada pelos habitantes da fronteira, não num portunhol selvagem, como faz Douglas Diegues, mas numa linguagem marcada pelo contato com todas as outras línguas faladas pelos habitantes da fronteira.

Nesse sentido, está-se a falar de obras cuja estrutura, a materialidade e o modo particular como traduzem o espaço de onde emergiram põem em demanda a necessidade de um pensamento fronteiroço, (*border thinking*) marginal/periférico. Não como um pensamento menor, inferior, mas como um modo de pensar que se expressa através de uma hermenêutica pluritópica (MIGNOLO, 2003), e que se recusa a buscar a universalidade, constituindo-se, ao contrário, como uma opção epistemológica decolonial. Perspectiva a partir da qual as noções de margens/*margenes* e de fronteira ganham um outro sentido, esvaziando-se, desse modo, da semântica negativa e do sentido pejorativo que por vezes lhes são atribuídos quando pensado da perspectiva da crítica e da teoria eurocentristas. Isto é, fronteira/fronteiroço, margem/marginal são assumidos aqui como um projeto de pensamento, como uma resposta epistêmica anti-imperial, e não como limites geográficos, textuais e/ou de gênero. O fronteiroço e a fronteira se constituem como *loci* de saberes bem específicos, pensados numa situação de marginalidade e a partir da diferença colonial. Seu sentido é ressemantizado de modo a esvaziar-se da noção de linha, limite, para se tornar margem. Segundo Mignolo, as margens, ao contrário de ‘fronteiras’, “[...] não são mais as linhas onde se encontram e



dividem a civilização e a barbárie, mas o local onde uma nova consciência, uma nova gnose liminar, emerge da repressão acarretada pela missão civilizadora.” (MIGNOLO, 2003, p. 404) Assim pensando, pode-se dizer que tais fronteiras ganham, por assim dizer, lugar de destaque nas obras aqui agenciadas. Aliás, vale ressaltar que é da fronteira e sua transgressão, seu livre atravessamento – não sem levar em conta todas as tensões daí advindas –, e da fronteira como modo de se conceber a vida, que trata estas obras e esse fazer poético marginal-fronteiriço-selvagem. Nelas estão encenadas a vida e as vivências fronteiriças, tatuadas na pele das personagens e na “[...] língua bizarra, transfronteriza, rupestre, feia, bella, diferente.” (DIEGUES, 2007) de seus poetas e escritores. Seres, também, marginais e conscientes de seu papel na constituição da paisagem artístico-literária e cultural desses não-lugares e da gente que neles habitam, e/ou que por eles transitam. Indivíduos atravessados e falantes de uma “não-língua”, justamente por comportar todas, capaz de serem usadas e articuladas pelo falante num bom portunhol selvaje.

Referências

ACHUGAR, Hugo. Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. e Apres. Selvino José Assmann.- São Paulo: Boitempo, 2007.

ATTI, Francesca Degli. Considerações acerca do movimento do *Portunhol selvagem*: o paradigma da osmose e a resistência cultural. In: *Babilónia*: Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução. n.º 13, 2013 - Lisboa, p. 47-72. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/babilonia/article/view/5160>>. Acesso em: 27 Out. 2016.

ÁVILA, Myriam. *Douglas Diegues por Myriam Ávila*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

BANCESCU, María Eugenia. Frontera de ninguna parte: el *portunhol selvagem* de Douglas Diegues. In: *Revista abehache*. v. 1, n. 2, 2012. Disponível em: <revistaabehache.com.be/index.php/abehache/issues/view/9>. Acesso em 23 Set. 2017.

COMPAGNON, Antoine. *Demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Ponta de estoque*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2006.

DONATO, Hernâni. *Selva trágica*. Taubaté- SP: Editora LetraSelvagem, 2011.

DIEGUES, Douglas. *Dá gosto andar desnudo por estas selvas*. Curitiba, Travessa dos Editores, 2002.

_____. *Uma flor na solapa da miséria*. Yiyi Jambo, 2007.

_____. *El astronauta paraguayo*. Asunción, PY: Yiyi Jambo, 2007.

_____. *Triple frontera dreams*. Cidade Autónoma de Buenos Aires: Interzona Editora, 2017.

DINIZ, Alai Garcia. A literatura entre fronteiras e deslocamentos: corpo, papel e imagem. In: *Outra Travessia*. Revista de Literatura - PPGL- UFSC. n. 7, 2008 - Florianópolis; UFSC, p. 65-72. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11976>>. Acesso em: 23 Out. 2016.

DUSSEL, Enrique. Beyond eurocentrism: The world-system and the limits of modernity. In: JAMESON, Fredric; MIYOSHI, Masao. (Org.). *The cultures of globalization*. Duke University Press, 2004.

IBANHES, Brígido. *Silvino Jaques: o ultimo dos bandoleiros*. Dourados: B. Ibanhes, 2012.

IBGE. *Atlas das representações literárias brasileiras*. Rio de Janeiro: IBGE, 2016.

LOCANE, Jorge J. Disquisiciones en torno al *Portunhol selvagem*. Del horror de los profesores a una “lengua pura”. In: *Perífrasis*. Revista de Literatura teoría y crítica. vol. 6, n.º 12, 2015 - Bogotá, p. 36-48. Disponível em: <www.scielo.org.co/pdf/peri/v6n12/v6n12a04.pdf>. Acesso em: 27 Out. 2016.

MATTOSO, Glaco; FROÉS, Elson. *Sonetário Brasileiro*. Disponível: <<http://www.elsonfroes.com.br/sonetario/nsonetario.htm>>. Acesso em: 28 Set. 2017.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Tradução de André Telles. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2007.

TLOSTANOVA, Madina V.; MIGNOLO, Walter D. *Learning to unlearn: decolonial reflections from Eurasia and the Americas*. The Ohio State University, 2012.



O TEATRO ANTROPOFÁGICO DO DRAMATURGO E DIRETOR FRANCISCO CARLOS

Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE)¹

Resumo: Na contemporaneidade encontramos apropriações e releituras crítico-criativas que expõem o potencial do conceito de Antropofagia, a exemplo de suas derivações: autofagia, práticas textuais híbridas, devoração crítica entre outras, expressões. Para ilustrar esta reflexão trazemos o exemplo da estética teatral híbrida do diretor e dramaturgo amazonense Francisco Carlos, cuja obra tem forte conexão com a proposta da devoração crítica proposta por Oswald de Andrade, sobretudo, as peças do chamado “Pensamento Selvagem”.

Palavras-chave: Antropofagia; Desdobramentos; Teatro.

A exposição que aqui faço está articulada aos estudos que venho realizando sobre a produção escrita pós-1930, de Oswald de Andrade, em especial, quando, ele retoma de forma crítica a noção de antropofagia, duas décadas depois do conhecido Manifesto Antropófago (1924) em sua produção ensaística, compilada nos livros *Ponta de lança* (1945), *Estética e política* (1954) e nos textos reunidos em *A Utopia Antropofágica* (1990).

Estas obras expressam, talvez, de forma mais contundente, o engajamento político na constituição do pensamento crítico oswaldiano e iluminam uma reflexão sobre a produção cultural brasileira, para além do modernismo brasileiro, de forma que a antropofagia, conceito de vida calcado no primitivo proposto por Oswald, como estratégia para a discussão da cultura e do poder, formulou-se como potência no processo de abstração da realidade social.

Na contemporaneidade encontramos diversos projetos artísticos que se realizam por meio de apropriações e releituras crítico-criativas que expõem o potencial do conceito de antropofagia, a exemplo de suas derivações: autofagia, práticas textuais híbridas, devoração crítica entre outras, expressões largamente empregadas pela crítica contemporânea sobre estudos de literatura e de cultura no Brasil e na América Latina.

As produções teóricas contemporâneas, no campo da literatura e de outras linguagens artística e ainda de outras áreas do saber, no campo dos estudos de

¹: Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada (UNESP/Assis/SP), Pós-doutorado em Letras Neolatinas (UFRJ). Contato: lourdeskaminski@gmail.com.

humanidades, apontam para a relação centro-versus-periferia e convocam para a reflexão sobre interculturalidade² e decolonialidade - periférico, identidades em trânsito, processos migratórios diaspóricos e fronteiras - diferentes modos de subjetivação que foram silenciados por uma epistemologia territorializada, fundada em uma língua nacional, e portanto em um Estado nação que não parece mais fazer sentido em um mundo constituído por fronteiras porosas em que vivemos, tal como reflete Walter Mignolo (2003).


Para ilustrar esta reflexão, trazemos o exemplo da estética teatral híbrida do diretor e dramaturgo amazonense Francisco Carlos³, cuja obra tem forte conexão com a proposta da devoração crítica proposta por Oswald de Andrade, sobretudo, as peças do “Pensamento Selvagem”.

As peças propõem uma reflexão sobre o entre lugar do canibalismo no pensamento ocidental e desdobramentos artísticos da Antropofagia, o que nos faz pensar

² “O conceito de interculturalidade é central à (re)construção de um pensamento crítico-outro - um pensamento crítico de/desde outro modo -, precisamente por três razões principais: primeiro porque está vivido e pensado desde a experiência vivida da colonialidade [...]; segundo, porque reflete um pensamento não baseado nos legados eurocêntricos ou da modernidade e, em terceiro, porque tem sua origem no sul, dando assim uma volta à geopolítica dominante do conhecimento que tem tido seu centro no norte global”. (WALSH, 2005, p. 25)

³ Há um rico material produzido sobre a obra do dramaturgo amazonense publicada em jornais e editoriais, por ocasião das apresentações das peças, contudo, não encontrei, ainda, estudos mais sistematizados sobre a produção dramaturgica do autor, mais, especificamente sobre a escritura de seus textos, o que me interessa mais de perto, devido aos processos de (des)leitura poética dos relatos sobre o Brasil, por cronistas e viajantes dos séculos XVI a XIX, no cruzamento de leituras contemporâneas, realizadas pelo dramaturgo. Julgo importante contextualizar, brevemente, autor e obra. Tomo como base para a apresentação do autor, a entrevista concedida por ele aos jornalistas Valmir Santos e Pollyana Diniz para o *Teatrojornal*, 2011. “Formado em Filosofia, recém-atravesado meio século de vida, nascido em Itaquatiara em 10 de dezembro de 1960, Francisco Carlos correlaciona fenômenos extremos dos habitantes da metrópole e da floresta num torvelinho verborrágico e imagético. Ergue uma cachoeira de palavras, subordinações e neologismos compostos, a lembrar José Celso Martinez Corrêa em sua transposição versificada de *Os sertões*. Jaguar cibernético não perde a prosa de vista mesmo em desvios narrativos, dialógicos, digressivos, rimados até. Sua poética cênica é cosmogonia”. (SANTOS; DINIZ, 2011)

“Em 2007, ao convidar Francisco Carlos para ser um dos integrantes do seminário Nova dramaturgia brasileira em perspectiva, no âmbito do Festival Recife do Teatro Nacional, o crítico e curador paraense Kil Abreu, que hoje vive na capital paulista e o conheceu em Belém, na juventude, assim o percorreu nas memórias: ‘[...] fundou em Belém o grupo Trompas de Phalópio, que agitou a cena teatral na década de 80 com peças como *O estranho caso da pantera da serra com o bandoleiro durango Brasil* e *Os caçadores da vaca fosforescente*, entre outras. Seu teatro tem grande interesse na antropologia, especialmente a partir da obra de Lévi-Strauss, e procede na ‘bricolage’ que assimila referências que vão do surrealismo ao cinema de Hitchcock. Trata em seus textos das diversas etnias amazônicas (yanomami, mundurucu, kamayurá, mura, ashaninka), explorando por meio da escritura experimental elementos como ritos, crenças e xamanismo”’. (SANTOS; DINIZ, 2011)




sobre a amplitude da proposição de Oswald de Andrade contida no Manifesto Antropófago e seu potencial de significação na contemporaneidade.

Em entrevista, concedida aos jornalistas Valmir Santos e Pollyana Diniz para o Teatrojornal, 2011, Francisco Carlos, reflete que nos anos 1980 e 1990, construiu a fase do “Pensamento Selvagem”, a partir de estudos em Claude Lévi-Strauss, observando o lado antropológico do Antonin Artaud em relação às peças dos índios mexicanos [os tarahumaras].

Para o autor, “a ideia de arte contemporânea fragmentária, híbrida e plural tem por base a arte primitiva africana e ameríndia”. (MELLÃO, 2011). Em sua arte o dramaturgo amazonense propõe: A) Aprofundar os debates (temas e linguagens artísticas) especificamente o “canibalismo tupinambá” que envolveram a montagem do projeto da tetralogia canibal “Jaguar Cibernético”. B) Aprofundar estudos sobre canibalismo tupinambá mergulhando na obra de Florestan Fernandes “A função social na sociedade tupinambá” e fontes tupis, como: crônicas do século XVI e XVII e debater os campos da história e etnografia, sobre o papel central e fundamental – status e prestígio – da mulher tupinambá, nas sociedades tupis dos séculos XVI e XVII. C) Discutir a proposta antropofágica de Oswald de Andrade – os modos como explorou e deixou em aberto às teorias da fonte tupi e como já indicava um dos procedimentos mais debatidos atualmente por antropólogos, artistas e pensadores: a chamada reindigenização da cultura brasileira e do país.

Compreendemos, aqui, “estética teatral híbrida”, dentro de suas raízes latino-americanas, uma vez que a própria América Latina tem sido estudada em diferentes campos de conhecimento, como o “continente híbrido” por excelência – se não na prática, pelo menos amplamente no campo discursivo, tal como reflete Nestor García Canclini (1995, 1990).

Francisco Carlos aplica esses conhecimentos em processos de invenção para teatro poético-filosófico, autor de mais de 40 peças, cuja obra está sendo restaurada, por meio de um trabalho organizado com amparo do Projeto RESIDÊNCIA RESTAURO DE DRAMATURGIA – FRANCISCO CARLOS – pela Escola de Teatro – SEDE ROOSEVELT, São Paulo, com o objetivo de organizar todo um trabalho que teve início em torno da década de 80.




Ao falar sobre sua produção, o dramaturgo faz referência a um marco entre as peças consideradas “urbanas” e aquelas do “pensamento selvagem”. “As urbanas são aquelas focadas em situações que vem do que Walter Benjamin refletiu sobre Baudelaire [...]. E essas montagens são as que tratam dos fenômenos urbanos extremos”, diz Francisco Carlos, citando, como exemplo, as montagens das peças *Namorados da catedral bêbada* e *Românticos da Idade Mídia*. Ao verificarmos o conteúdo das peças e o estudo realizado pelo dramaturgo para a composição performática, ousaríamos dizer que Francisco Carlos é o próprio observador da metrópole, o *flanêur*⁴ interessado pela cidade e pela multidão, de cujo interesse decorre a *flanêurie* como ato de apreensão e representação do panorama urbano. As peças construídas nesta vertente, ou a partir desde olhar são instigantes pela atualidade das temáticas abordadas.

Não menos instigantes são as peças do “pensamento selvagem”, que compõem a denominada tetralogia “Jaguar Cibernético”, cuja primeira versão escrita é de 1993. Trata-se de um projeto artístico composto por quatro peças autônomas, as peças versam sobre temas indígenas e abordam as relações de alteridade entre culturas. A tríade animais-homens-deuses é a matriz das peças que compõem o espetáculo, intituladas *Banquete Tupinambá*, *Aborígene em Metrópolis*, *Xamanismo the Connection* e *Floresta de Carbono – De Volta ao Paraíso Perdido*.

O conteúdo das peças remete, de modo intertextual, aos relatos⁵ dos séculos XVI a XIX feitos por cronistas e viajantes sobre o Brasil, mais precisamente, *Duas viagens ao Brasil*, *Viagem à terra do Brasil* e *Tratados da terra e gente do Brasil* - mas, para além destes relatos, as peças expõem um projeto de leitura de historiadores, antropólogos, filósofos e dramaturgos, de forma poético-crítica, sem deixar que seu teatro deslize para um teatro-tese. Na entrevista, concedida aos jornalistas Valmir Santos e Pollyana Diniz para o *Teatrojornal*, 2011, Francisco Carlos relata:

⁴ Walter Benjamin em seus ensaios sobre a obra de Baudelaire reflete sobre a figura do *flanêur*, esta figura fascinada pelo movimento ondulante da multidão, a observá-la por meio de suas andanças erráticas pelas ruas labirínticas da cidade, como “perfeito divagador”, “observador apaixonado”. Para Benjamin “a cidade é o autêntico chão sagrado da *flanêurie*” (1994, p. 191). Benjamin observa que o “fenômeno da banalização do espaço” constitui-se em experiência fundamental para o *flanêur* (1994, 188). O *flanêur* seria o grande interprete da cidade e de seus habitantes, ele transforma a cidade em um fenômeno de investigação, uma teia de signos a serem decodificados – a cidade como um texto a ser lido.


⁵ Sobretudo, os relatos de Hans Staden, *Viagem ao Brasil* (1557), material de análise de Viveiros de Castro, 1986, cap. VII, p.621.



Nas peças do Pensamento Selvagem eu trabalho com uma temática que é a mesma da antropologia etnográfica, principalmente por uma corrente muito avançada da antropologia brasileira capitaneada pelo Eduardo Viveiro de Castro, em algum momento, e que foi definitiva, solidarizada pelo Lévi-Strauss. O meu foco, o meu objeto, o meu interesse é o mesmo deles, mas eles são antropólogos e eu sou um dramaturgo e encenador. Nesse sentido, não faço um teatro antropológico, não quero realizar um método antropológico dentro do teatro. Meu trabalho é, talvez, se se quer aproximar de um método, mas parecido com Brecht e Heiner Müller [dramaturgos e teatrólogos alemães], sendo este mais encenador que aquele. São caras que estão querendo atingir invenções no teatro a partir de invenções na dramaturgia. Claramente, o meu trabalho é isso. Tenho uma tendência, [...], a imprimir em tudo que faço uma proposta teatral para as pessoas que vêm receber aquilo, os artistas, o público. O meu trabalho é a tentativa de uma pesquisa teatral na qual tento atingir, a partir de uma reescrita do texto, não só de uma reescrita do texto, já que minha invenção não tem a ver só com a escrita, mas com os jogos de palavras, as conexões todas que realizo na escrita [...] (SANTOS; DINIZ, 2011)

O autor reflete sobre a composição da matéria das peças e sobre as pesquisas realizadas, na tentativa de encontrar um projeto próprio de dramaturgia.

Precisava ter um projeto de dramaturgia claro, pelo menos para mim, para meu entendimento. Nesses cinco anos de Belém eu encenei muito. Foi naquele período, entre os anos 1980 e 1990, que construí a fase do Pensamento Selvagem, estudos profundíssimos em Claude Lévi-Strauss, Gilles Deleuze, todo esse lado antropológico do Antonin Artaud em relação às peças dos índios mexicanos [os tarahumaras], de uma escrita xamanista, fui fazer conexão com os beatnik, a escrita automática proposta pelo André Breton, fui entender toda essa conexão do Lévi-Strauss com surrealismo, principalmente com Max Ernst [pintor alemão] e sua união com os estruturalistas clássicos, da qual Lévi-Strauss construiu um sistema que depois desencadeou mais mitológico no que se tornou hoje o sistema de antropologia estruturalista. Tudo isso, fui pensando esse tempo. Não podia construir uma dramaturgia etnográfica sem pensar profundamente tudo isso. E aí tinham duas tarefas: uma, entender profundamente isso, um assunto que me interessava profundamente, e a outra era que eu tinha que pensar como isso poderia conversar com a minha dramaturgia, com a minha escrita dramática. Isso não podia ser uma tese, precisava ser um texto teatral. (SANTOS; DINIZ, 2011)




No conjunto, a dramaturgia do diretor amazonense consiste na criação contemporânea que considera as experimentações cênicas do teatro moderno e da cena atual híbrida, intertextual, fragmentária e ideogramática.

Eu entendo a ideia do Teatro da Crueldade **como uma estética da periferia**. Até porque eu li muito a ideia do Artaud, tematicamente, como lá nos escritos sobre os índios do México, apesar de outros elementos artaudianos me interessarem. Em relação ao Jaguar, o que me interessa profundamente são os textos relativos aos índios mexicanos, a iniciação xamanista, a maneira como ele anota aquela experiência. Eu me interessava muito por aquela escrita xamã, pode estar relacionada à escrita automática de Walt Whitman, que o André Breton também propõe, mais a geração beatnik, porque esses escritores também se interessavam pela fala xamanista dos índios americanos, e aquilo tem um fluxo, tem um jazz. Nesse sentido, os escritos sobre os tarahumaras me interessam profundamente. Eu consigo, ali, me sintonizar. (SANTOS; DINIZ, 2011, grifos nossos)

Em seu teatro está a consciência do mundo no deslocamento por diferentes tempos e lugares. A encenação envolve linguagens cênicas contemporâneas pesquisadas pelo autor que, em uma colagem de estilos, vão do teatro oriental a linguagens de rituais indígenas, arte indígena, danças antigas e pós-modernas.

Em “Jaguar Cibernético”, Francisco Carlos serve-se do jaguar, um dos símbolos de práticas ritualísticas entre povos ameríndios, para falar sobre alteridade. Segundo ele, incorporar a visão do outro é algo intrínseco às culturas indígenas. A visão múltipla destes povos se contrapõe ao ponto de vista uno da cultura ocidental. Nesta perspectiva, não só o conteúdo de suas obras busca a multiplicidade, a estética também é inspirada por essa visão. Para o autor, “a ideia de arte contemporânea fragmentária, híbrida e plural tem por base a arte primitiva africana e ameríndia”.

As montagens apresentam elementos da cultura Tupinambá e Kamayurá, como o conflito das tribos com os brancos, os ritos expiatórios, os rituais de purificação e as religiões. Neste sentido, os textos do Francisco Carlos propõem o deslocamento, a desautomatização do olhar do público, sendo sua produção, melhor compreendida no contexto das práticas reflexivas e criativas que remetam a uma consciência decolonizadora, na medida em que se reconhece nesta produção, o movimento ético e estético de decolonização do pensamento crítico e criativo, lido por nós como um teatro antropofágico, lembrando que na produção ensaística pós-1930, oswaldiana,




mais especificamente, Em *Ponta de lança* (1945) e *Estética e política* (1954) observa-se como é gestado o pensamento crítico de Oswald e em que medida seus pressupostos básicos se renovam antropofagicamente.

Refletimos que a filosofia antropofágica, neste sentido, antecipou o pensamento pós-colonial, preocupado antes de tudo com a contextualização das *epistemes* pela natureza geo-histórica de sua produção. O Manifesto Antropófago contém o germe de uma poética decolonial, na medida em que não apenas sugere, mas põe efetivamente em prática a "devoração crítica", convocando nos a refletir sobre etnias e línguas em contato, identidades em trânsito - por meio de um projeto estético e ideológico, que propõe a superação dos binarismos, o descentramento e a inversão centro/periferia. A sedução exercida pela cultura do Outro leva o poeta da *Poesia Pau-Brasil*, a celebrar os "casebres de açafrão e de ocre nos verdes da favela" como "fatos estéticos" e a clamar pela "contribuição milionária de todos os erros", que, aliada à "originalidade nativa", serviria de contrapeso às "indigestões de sabedoria" e à "adesão acadêmica" da cultura brasileira.

Tal como Oswald, em seu Manifesto Antropófago, "deu sentido teórico à irônica proposta de uma 'poesia de exportação' na forma de uma experiência de pensamento cada dia mais atual nas circunstâncias do mundo globalizado" (ROCHA, 2011, p. 13), a dramaturgia de Francisco Carlos é pensada na e pela releitura antropológica da antropofagia, cuja elaboração poética

busca o reconhecimento do outro, quebra o ego e transforma a percepção da arte primitiva e ameríndia. A ideia inserida em suas obras muda a origem ocidental de interpretação, troca sentidos e se identifica com os **indígenas**. Suas produções destacam uma percepção diferencial da nossa atualidade, se amplia junto à visão pertencente a esse povo que modifica a presença humana em manifestações ritualísticas, compartilhando grandes referências do mundo. (FREIRE, 2017)

Nesta perspectiva, a proposta teatral de Francisco Carlos demanda ser estudada em consonância com a linhagem dos artistas, escritores e ensaístas brasileiros e latinos americanos contemporâneos, que por meio de uma estética antropofágica, realizam um fazer poético crítico reelaborado, a partir de signos culturais que remetem à pesquisa sobre memória, história e esquecimento; descubram intensidades poéticas nos signos ressemantizados em suas produções artísticas, cujo processo criativo se dá na escavação



dos discursos da história do passado, em um movimento de captura na intempestividade do presente, em que a palavra poética que é também, política.

Síntese da Tetralogia *Jaguar Cibernético*:

(Fonte: <http://gazetadasemana.com.br/noticia/512/sucesso-de-critica-e-publico-jaguar-cibernetico-de-francisco-carlos>)

Banquete Tupinambá – 55 minutos. Um banquete Tupinambá acontece quinhentos anos antes. Um sogro, uma noiva, um noivo prisioneiro e um cunhado canibais bebem cauim “suco-da-memória” se contagiando com a chegada do Jaguar, entre trocas e alianças e guerras de vinganças.

Aborígene em Metrópolis – 80 minutos. Em tempos atuais, um jovem índio Kamayurá embarca em uma viagem iniciática pela “Metrópolis” e realiza seus ritos em logradouros urbanos. O jovem índio sofre estranhas metamorfoses e transforma-se num felino-virtual.

Xamanismo the Connection – 70 minutos. Uma reunião imaginária de drogados é mediada por um jovem Xamã à espera de cowboy, um traficante de drogas que não aparece nunca. Enquanto Alice Ecstasy media a relação inimiga do namorado e do irmão. Através de espelhos conecta estudantes de maio de 68, zapatistas cyborgues, latas de sopas campebell’s, baile de humanos e animais, as Mademoiselles de Avignon, de Pablo Picasso, e um “dândi Jaguar”.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANDRADE, Oswald. *Oswald de Andrade - Obras completas VII – Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

ARTAUD, Antonin. *Os Tarahumaras*. Lisboa: Relógio d'água, 2000.

BENJAMIN, W. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. In: _____. *Obras escolhidas*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 3.

BOAVENTURA, Maria. *Estética e Política*. São Paulo: Editora Global, 2003.

CANCLINI, Néstor García. La modernidad después de la posmodernidad. In: BELUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1990.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

CARDIM, F. *Tratados da terra e gente do Brasil*. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1980.

CASTRO, Viveiros de. *Araweté: os deuses canibais*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

FREIRE, Bernard. Amazônia, dramaturgia global. Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/teatro/em-cena/vii-seminario-internacional-dramaturgia-amazonida/>. Acesso em 22 de maio de 2017.

LÉRY, J. de. *Viagem à terra do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1980.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.


MELLÃO, Gabriela. Francisco Carlos: Dramaturgo e Diretor. In: Caderno da Ilustrada. *Folha de São Paulo*, 6 de abril de 2011. Disponível em: <https://culturageralsaibamais.wordpress.com/2011/04/25/francisco-carlos-dramaturgo-e-diretor/>.

MIGNOLO, Walter. *Histórias Locais/Projetos globais - Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

ROCHA, João Cezar de Castro. Oswald em Cena: O Pau-Brasil, O Brasileiro e o Antropófago. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro. (Orgs.). *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações Editora, 2011, p. 11-15.

SANTOS, Valmir; DINIZ, Pollyana. O mantra em drama de Francisco Carlos. Disponível em: <http://teatrojornal.com.br/2011/08/o-drama-em-mantra-de-francisco-carlos/>. *Teatrojornal*, São Paulo, 02 de agosto 2011. Acesso em 10 de maio de 2016.

STADEN, H. *Duas viagens ao Brasil*. São Paulo: Edusp, 1974.



WALSH, Catherine. *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial*. Reflexiones latinoamericanas. Quito: Ediciones Abya-yala, 2005.

Sites consultados:

Sucesso de crítica e público, JAGUAR CIBERNÉTICO, de Francisco Carlos. Disponível em: <<http://gazetadasemana.com.br/noticia/512/sucesso-de-critica-e-publico-jaguar-cibernetico-de-francisco-carlos>>. Acesso em 10 de agosto de 2016.

JAGUAR CIBERNÉTICO, de Francisco Carlos se apresenta no Teatro Aliança Francesa. Disponível em: <<http://jornalbrasil.com.br/noticia/jaguar-cibernetico-de-francisco-carlos-se-apresenta-no-teatro-alianca-francesa.html>> . Acesso em 10 de agosto de 2016.

Bate-papo online com Francisco Carlos: O teatro e a dramaturgia nacional. Disponível em: <http://www.spescoladeteatro.org.br/noticias/ver.php?id=3947>. Acesso em 07 de maio de 2014.

Revista e Online. Crepúsculo da Terra Guarani traz lendas indígenas em leituras performáticas. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11367_CREPUSCULO+DA+TERRA+GUARANI+TRAZ+LENDAS+INDIGENAS+EM+LEITURAS+PERFORMATICAS>. Acesso em 20 de setembro de 2017.


HISTÓRIA, LITERATURA E MITOS EXPROPRIADOS NO CONTEXTO DA COLONIZAÇÃO AMERÍNDIA

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos(UFGD)

Resumo: Este trabalho propõe uma leitura de narrativas literárias que têm como base “relatos” oriundos da cultura ameríndia e o consequente conflito com o pensamento pós-colonialista. Procura-se reler o discurso crítico sobre a América Latina em sintonia com o que se produziu na esteira de Ángel Rama, em especial sob a perspectiva da *decolonização* decalcada do pensamento de Walter Mignolo. A seleção do *corpus* assenta-se em narrativas da brasileira Rosana Rios, *América mítica*, e do sanandresano Jimmy Gordon Bull, principalmente em *Legado de piratas*. Aos mitos ameríndios superpõe-se um legado de piratas em sequiosa pilhagem econômica e cultural.

Palavras-chave: Rosana Rios; Jimmy Gordon Bull; América Latina; Caribe; mitos indígenas.


Dos mais representativos relatos acerca de *nuestra america*, *A cidade das letras*, de Ángel Rama (escritor uruguaio e crítico literário, fundador e diretor da Biblioteca Ayacucho), acaba de ser reeditado no Brasil, e sua leitura/desleitura remete ao fato de que Colombo, em 1492, aportou no Caribe. Isto nos leva a retomar hoje, no âmbito da América Latina, de nosso subcontinente, atravessado por rasuras e ranhuras que caracterizaram a colonização, todo o legado cultural que arrasta desde sempre o registro de uma tradição oral, na qual, tanto as narrativas literárias aí produzidas quanto os inúmeros relatos míticos dos vários povos indígenas, reforçam espelhando o processo de apagamento e desleitura das histórias dos povos ameríndios. Bem como, e ao passo que alertam para uma particular abordagem das produções culturais em consonância com o discurso crítico que se produziu na esteira de Ángel Rama, em especial sob a perspectiva da *decolonização*, segundo o pensamento crítico de Walter Mignolo: *Learning to Unlearn – Decolonial Reflections from Eurasia and Americas* (2012). Assim, de Rama a Mignolo, propomos verificar um percurso crítico que, alinhado ao pensamento crítico de Zulma Palermo (2005), por exemplo, visa a demonstrar, por um lado, a compleição de um discurso crítico na América Latina, com uma expressiva produção de teorias e crítica ; e, por outro, evocar por meio de alguns textos literários e/ou culturais um representativo *corpus* no qual nossos escritores e nosso substrato cultural emergem em contraponto e fundamento de um *locus* de enunciação próprio ao subcontinente. Obras como a da brasileira Rosana Rios, *América mítica: histórias fantásticas de povos nativos e pré-colombianos* (2013), e a do escritor caribenho/sanandresano Jimmy Gordon Bull, *Legado de piratas* (2010), *As*



oscuros, pero encendido (2001), *Meridiano 82 La ruta de la langosta* (2010), ilustrarão nossa reflexão.

Entretanto, quero chamar para a nossa leitura, em especial, a obra *América mítica: histórias fantásticas de povos nativos e pré-colombianos* (2013), da brasileira Rosana Rios, particularmente por sua proposta de resgate de narrativas de diversos povos nativos (Algonquin, Apache Jicarilla, Asteca, Quicgé, Inca, Juruna, Tsimshian do Alaska, Yukon, Dakota Sioux, Aymara, Xerente, Mapuche Picunche, Mundukuru, Chibcha, Maia, Iroqueses, Bororo, Kamayurá, Tolteca, Aruak, Navajo, Inuit, Lakota Sioux, Taulipâng, Guarani, Maia Quiché e Cakquichel, Tewa, Ute, Yupik, Caddo, Chippewa, Yokut Tachi, Maia, Sioux White River e Ñandeva-Apapocuva), numa constatação de um legado cultural de centenas de povos pré-colombianos.

Logo, fixar o foco nessa condição histórica (a chegada de Colombo, em 1492, bem como na de outros navegadores), interessa sobremaneira na leitura que realizamos desses textos. Importa sublinhar, na obra de Rosana Rios, sua apresentação em um título introdutório, “As culturas do novo mundo”, ao qual se seguem os outros títulos que acabam dando a configuração e enfeixe da obra *per se*: “Um mundo escuro e coberto pelas águas”; “De onde vieram todas as coisas?”; “Caminhos dos heróis”; “Aqueles que têm poder”; “Artes de enganar”; “Herdeiros da morte”. A proposta da escritora demonstra coerência ao longo de toda a obra, evocando aqui e ali o fio condutor que brota desde o título e pelos entrecos da narrativa como um todo, através de um enunciado que lembra ao leitor tratar-se de um universo de discurso peculiar, fabular, dos quais uma passagem é por si só representativa: “A partir daí, o mito se confunde com a história e com muitas outras lendas.” (RIOS, 2013, p. 139). Atrelado à moldura de uma narrativa que, ao mesmo tempo em que descortina um “mundo novo”, fabular, mítico, finda atando o leitor aos elementos da narração literária e de aspectos vitais da arte da memória, ou da história das ideias, do complexo cultural dos continentes americanos e dos povos ameríndios. O tema fundamental da obra procura recuperar, a partir das inúmeras narrativas míticas, o subtexto da oralidade recolhida de diversos povos de etnias ameríndias. A presença do elemento fantástico e do maravilhoso advêm na consecução do propósito de um narrador que reconta “histórias locais” com o objetivo recorrente de contrapor aos feitos da colonização uma diversa e nuançada narração, que não só corre em paralelo à história do colonizador, mas,




principalmente, age de modo subliminar na recolha de um outro modo de contar a história e em especial dar voz e fazer falar variados agentes dos povos indígenas, em uma modalização da civilização ameríndia. A obra caracteriza-se como sendo texto de um narrador autor que visa a recolher e narrar histórias que se colocaram à margem dos relatos oficiais. Assim, interessa destacar as palavras à guisa de introdução da obra, sob o título “As culturas do novo mundo”:

No dia 3 de agosto de 1492, uma sexta-feira, o navegador genovês Cristóvão Colombo partiu de Palos de la Frontera, na Espanha, com três navios. [...]. Claro que sempre houvera lendas sobre terras míticas naqueles mares: ilhas maravilhosas, utópicas, terras abençoadas onde os males não existiriam e seria sempre verão. Mas as terras avistadas não tinham nada de míticas. (RIOS, 2013, p. 9)

Ilustra, ao expandir a passagem, uma nota de rodapé que informa acrescentando: “Os irlandeses, por exemplo, acreditavam na existência de uma ilha no Atlântico que chamavam de Hy-Brasil. Seria uma terra fantasma que só apareceria a cada sete anos.” (Idem). É curioso observar que, em um dos relatos que compõem a coletânea de histórias, intitulado “Macunaíma”, encontram-se significativas relações culturais entre as façanhas deste herói mítico, “o que trabalha à noite” (p. 173), com suas muitas aventuras, e a conhecida obra do modernismo brasileiro, escrita por Mário de Andrade. Decerto que, desta lenda, provinda da língua dos povos Macuxi, inspirara-se a verve do nosso escritor e bem fundo a caracterização do herói que tipificaria a cultura brasileira:

São muitas as aventuras de Macunaíma. [*O nome Macunaíma, às vezes grafado Makunaima, significa, na língua dos Macuxi, ‘o que trabalha à noite’*]. Às vezes herói, às vezes xamã, às vezes criador de gentes e de coisas, Macunaíma sempre era esperto, alegre, teimoso como ele só, e sabia muito bem se safar das encrencas. [*Várias das aventuras de Macunaíma foram recolhidas entre os povos indígenas pelo pesquisador alemão T. Koch-Grunberg. E relacionadas em seu livro Do Roraima ao Orinoco; depois essas narrativas, e outras, seriam incorporadas por Mário de Andrade em sua obra Macunaíma: o herói sem nenhum caráter, publicado em 1928.*] (RIOS, 2013, p. 173). (Grifos da autora)


Noutro relato, intitulado “O fim do mundo”, narra-se o mito de *Maka Sicha*, a história de uma mulher “tão velha que seu rosto se parece com uma noz enrugada.” (p. 235); vivia numa caverna, sentada, há mais de mil anos, e sua missão era tecer uma



coberta utilizando-se dos espinhos de porco-espinho, que ela os amaciava com os dentes antes de tecer:

Essa forma de tecer mantos é antiga, é a forma usada pelos ancestrais, há muitos séculos. Junto a ela descansa seu cachorro, lambendo as patas, e olhando para a velha mulher. Seu nome é Shunka Sapa, e ele é um enorme cão negro. A alguns passos do ponto em que ela tece seu manto, junto ao fiel cachorro crepita uma fogueira. A mulher acendeu esse fogo há mais de mil anos e o mantém aceso desde então. Sobre o fogo há um grande pote de barro pendurado. Ele também é do tipo antigo, feito da maneira que os povos nativos faziam antes que os invasores trouxessem seus potes de metal. Dentro do pote, ferve uma sopa de frutinhas, o *wojapi*. É uma sopa perfumada, boa e espessa, doce e vermelha. Ela ferve e referve naquele pote por muito, muito tempo, desde que o fogo foi aceso. De tempos em tempos, a estranha mulher se levanta e vai mexer o *wojapi* no pote de barro, para que não queime. Como ela é muito velha e frágil, demora bastante tempo para fazer isso. E, enquanto ela se levanta, dando as costas ao seu trabalho de tecelagem e indo até o fogo, Shunka Sapa, o grande cão negro, aproveita e puxa o fio que prende os espinhos à manta já tecida. (RIOS, 2013, p. 236). (Grifos da autora)

O desfecho, surpreendente, é que a pobre velha acaba sempre tendo sua manta desfeita, condenada portanto a reiniciar a missão por toda a eternidade. O paralelo com a tarefa de Penélope, esposa do herói Ulisses, não pode ser ignorado em nossa história, cultura e literatura ocidentais. Ao revisitarmos a personagem Macunaíma, emblemática para a cultura ameríndia, a Guiana e América do Sul, ela (a)parece embrionária na obra de Mário, que a revela como um mito brasileiro e caracterizando o ícone criador da identidade híbrida brasileira. A própria obra de Mário de Andrade, em especial pela abordagem do mito “Macunaíma”, avulta em aprofundada repercussão histórica, na medida em que viria a ser remodelada em suas ligações de fato, como numa rede de intrigas, de intertextualidades, e sugerindo sua apropriação pela narrativa de *A história do ventríloquo*, da escritora americana Pauline Melville (1999). Logo, assim como o rio Uraricoera, que se localiza no estado de Roraima, unindo-se ao Tacutu e ao Branco, corre para terras guianesas, também correm as águas do mito. Consta que o tradutor de *Macunaíma* para a língua inglesa, E. A. Goodland, tendo mudado para a Guiana em 1958, onde conhece a realidade ameríndia e convive com a família Melville, a qual lhe introduz no mito e na obra de Mário, tornando-o responsável pelo sucesso do mito, bem como pela origem do livro de Melville, uma vez que ao dedicar a tradução da obra à Edwina Melville, professora em Georgetown e parente de Pauline Melville, registrou:




“Esta tradução é dedicada a Edwina Melville que me apresentou a *Macunaíma* ao pé da montanha chamada de ‘A base da árvore da vida’ ”. (Cf. BARZOTTO, 2012, p. 86-87) De resto, o livro de Rosana Rios sintetiza os “Muitos mitos nativos [que] foram registrados por missionários cristãos, que recolheram as histórias dos indígenas apenas para provar o quanto elas estavam ‘erradas’ ”(RIOS, 2013, p. 12)

Também, como seleção de leitura e de confronto com a perspectiva teórico-crítica em análise, tomamos às mãos a obra de Jimmy Gordon Bull, particularmente o título *Legado de piratas* (2010)¹, anunciando desde logo um autor e texto sanandresanos: “San Andrés, Providencia y Santa Catalina están situados estratégicamente en el Caribe Centroamericano rodeado por Panamá, Costa Rica, Honduras, Belice y Guatemala”. No mesmo relato, continua o autor historiador:

Por su posición estratégica jugaron un papel importante e la época más floreciente y dorada de la piratería en las Américas entre 1655 y 1668. Primeramente la piratería en las Américas era de dominio de los españoles y franceses, pero a partir de 1633 la historia cambia totalmente esta película de largometraje. Los ingleses entraron en acción capturando a Jamaica o *Xamaica*, como su primera colonia en las Américas imponiendo como su primero gobernador al inolvidable Thomas Modyford quien ejerció una férrea autoridad sobre los territorios recién conquistados. [...] El pirata Edward Mansfield trabajó incansablemente para a coroa británica, [...], my cerca com el más destacado de todos los piratas que estaban a la orden del Rey Carlos II de Inglaterra, [...] “el legendario Sir Henry Morgan, quien fundó y formó la poderosa Confederación Corsaria jamaiquina de Port Royal, en la que se lograron contabilizar más de 5.000 piratas, algunos muy destacados y otros bandidos y de poca monta. (Cf. BULL, 2010, contracapa)

Como relata Bull, à medida que os atos de pirataria começam a cessar no mar Mediterrâneo, o projeto colonizador e de exploração desloca-se para o mar do Caribe e das Antilhas. Os lugares paradisíacos passam a ser Cuba, La Hispaniola, Puerto Rico, Sotavento, la isla Tortuga, Jamaica o *Xamaica* como chamaram a ilha os *arahuacos*, primeiros habitantes. (BULL, 2010, p. 6) A era dos novos piratas, a serviço da Coroa inglesa, francesa e holandesa, entra em cena, quando galeões e veleiros promovem a destruição de grandes cidades como Cartagena, Colômbia, epicentro de grandes

¹Como referência particular, o livro do escritor sanandresano Jimmy BULL (2010) nos foi dedicado pelo próprio escritor, bem como as demais obras de que nos valemos para esta reflexão: *As oscuras, pero encendido* (2001) e *Meridiano 82 la ruta de la langosta* (2010).



movimientos comerciais. De tal forma que, esta crônica da fundação, comandada por um pirata, *Sir Henry Morgan*, rico e famoso por suas crueldades, teve cinco fragatas aparelhadas com mais de duzentos canhões e mil e duzentos homens:

El gobernador francés de las Islãs Tortugas llamó al pirata y le dio el comando de cinco fragatas artilladas con más de doscientos cañones y mil doscientos hombres, para hacer pillaje en alta mar a los galeones españoles que surcaban los alrededores de la isla de la *Hispaniola*, normalmente la última parada que hacían para el cruce del Atlántico hacia el Mediterráneo. (BULL, 2010, p. 11)


E, assim, Bull segue a crônica de horror registrando a pirataria e pilhagem da Coroa no mar do Caribe, cuja narrativa descreve em tintas toda a crueldade:

Arrancaba los ojos a los españoles y nativos com filosos cuchillos de forma de yagatán. Así mismo les arrancaba los testículos a los hombres y los asaba sobre la parrilla para dar de comer a las mujeres aterrorizadas, a quienes violaba junto a sus seguidores, para luego arrancarles la lengua para alimentar a los perros salvages. (BULL, 2010, p. 11)

Já em *As oscuras, pero encendido* (2001), o escritor sanandresano reúne textos publicados ao longo de treze anos, onde a tônica principal é o relato denúncia da população raizal sanandresana, cuja identidade fora espoliada em e desde a sua própria terra. Como preconiza em “Una sociedad raizal débil”:

Creo que empiezo a salir del mutismo y a entender por qué es que me duele tanto la situación de mi pueblo raizal sanandresano. Estamos aproximándonos al Siglo XXI y no veo futuro para a juventud raizal nativa que está sumida, buena parte, en la drogadicción. Lo primero que me viene a la cabeza es la la gran pregunta: De quién es el centinela que ronda a esta juventud enferma? Qué podemos hacer por ellos? Y cómo lo podemos hacer? Cómo podemos darles seguridad a nuestros hijos para un mañana mejor, sin ninguna preparación intelectual y cultural. (BULL, 2001, p. 7)

A partir daí, Jimmy Bull continua sua extensa e vibrante narrativa, *Legado de piratas*, recuperando significativos relatos de historiadores orais sanandresanos (Brandt Linziel, dentre outros), informando, inclusive, que o nome dado em 1600 à Bahía de la Salvación fora atribuição do capitão Morgan, o qual “había perdido parte de la carga que lo acompañaba por culpa del huracán. El historiador *Bandt Linzel* anota que fueron



seis fragatas repletas de oro y plata y otras riquezas las que fueron a dar al mar.” (BULL, 2010, p. 51). Em relação ao mesmo capitão Morgan, Jimmy Bull registra a enfermidade, uma gangrena, que o acometeu meses depois, sendo tratado e salvo por uma curandeira, “La curandera de Mo Bay”: descrita como uma bruxa, esta curandeira exercia suas cerimônias do ritual “vudú” (la *pocomanía*) e invocava os espíritos com suas crenças animistas, – rito que se estendia por todas as Antilhas, além de outros ritos similares nas ilhas periféricas. Em seguida, evocamos o último dos relatos de *Legado de piratas*, intitulado “La destrucción de Port Royal” (BULL, 2010, p. 102), cujo título e citação, esta em linhas finais do livro, bem sintetizam tanto a queda quanto o “legado” da pirataria nas Américas, que assim culminaria estrondosamente no seu vaticínio:


El 25 de agosto de 1692 lo que no pudieron hacer los españoles, los franceses, holandeses, portugueses y muchos otros más, lo hizo un movimiento telúrico, un terremoto de casi ocho grados en la escala de *Ritcher*, que destruyó a la ciudad corrupta, Port Royal y entre sus escombros quedó en pie un pedestal con la figura pintada de *Henry Morgan* que decía: “ *todo me ha salido bien en este mundo y también me defenderé en el otro*”. (BULL, 2010, p. 102) (grifos do Autor)

Enfim, podíamos concluir que, tanto na obra de Rosana Rios quanto na de Jimmy Bull, deparamos com robustas narrativas “autóctones”, nascidas e comprometidas com o alvorecer dos povos nativos e pré-colombianos, ameríndios. A partir do arquipélago de San Andrés, o escritor Jimmy Gordon Bull realiza um resgate cultural desta região do Caribe Insular:

[...] un análisis de las cosas que normalmente suceden a diario en el archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, es difícil que vayamos a encontrar un norte y soluciones fáciles a la mayor parte de los problemas. Los obstáculos que hay en todos los charcos que tenemos que cruzar en el camino son infinitos. (BULL, 2001, p. 29)

Passagem essa que vai ao encontro da sombria expectativa do relato “Un nuevo milenio”, o qual deveria nos receber a todos com esta maravilha que Bill Gates conquistou para a humanidade:

La internet y la nevegación en el ciberespacio que revolucionará la vida de los seres humanos en todos os aspectos de su diario vivir.




Hasta aquí todo bien perfecto. Pero si analizamos la situación y las perspectivas de San Andrés, Providencia e Santa Catalina nos daremos cuenta enseguida de nuestro porvenir dramático de suspensos, como en los largometrajes de Alfred Hitchcock. Vivimos a espaldas de las grandes realidades del mundo y de frente a nuestros propios problemas y somos zombis y estériles a la hora de resolver nuestros compromisos con las islas. (BULL, 2001, p. 19)

Com feito, as obras do escritor e historiador Jimmy Bull indicam diversas hipóteses de análise a partir de seu universo de discurso robustamente redesenhado. Seja como ponto de partida, introdutório “prólogo” escrito para *Meridiano 82 La ruta de la langosta* (2010), seja como copiosas narrativas cujos entrecijos se ramificam em diversísimas histórias da colonização e civilização ameríndias, todas elas configuram em tela o compromisso com a história e com o seu tempo. Ou seja, o resgate cultural e religioso, atravessando pela tradição oral, faz emergir uma memória ancestral que se volta para um grupo social e étnico, cujos costumes e manifestações coadunam-se com a época e a identidade de um povo. Como bem se lê no prólogo de apresentação à obra: “los relatos hechos por el historiador Jimmy Gordon Bull, [...] cubren unas décadas inolvidables para muchos, en especial de situaciones que han marcado la vida económica, social, cultural y religiosa, y de la política exterior de la región insular, inclusive”. (BULL, 2010, p. 11)

Assim, em relação a ambos os escritores (Rios e Jimmy Bull) e às suas significativas produções literárias, pode-se reconhecer a constituição de um projeto artístico de notáveis originalidade e robustez. Aos mitos desses povos, superpõe-se um legado de piratas a serviço da Coroa, do colonialismo, em sequiosa pilhagem econômica e cultural. Vários pontos conectam as narrativas desses dois escritores, dentre os quais conflitos fronteiriços, que ressumam a intervenções epistemológicas fronteiriças enquanto chave de leitura-desleitura-desaprendizagem da *decolonização* como modelo de um pensamento e produção do conhecimento *decolonizadores*.

Referências:

- BARZOTTO, Leoné A. *Interfaces culturais: The Ventriloquist's tale & Macunaíma*. Dourados;MS: Editora UFGD, 2011, 303 p.
- BULL, Jimmy Gordon. *A oscuras, pero encendido*. 1 ed. Colombia: Todográficas Ltda, 2001, 154 p.



_____. *Legado de piratas*. 1 ed. Medellín; Colômbia: L. Vieco e Hijos Ltda. 2010, 102 p.

_____. *Meridiano 82 la ruta de la langosta*. Medellín; Colombia: L. Vieco e Hijos Ltda, 2010, 111 p.

MELVILLE, Pauline. *A história do ventríloquo*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PALERMO, Zulma. *Desde la otra orilla: Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Córdoba-Ar.: Editora Alción, 2005.

RAMA, Ángel. Literatura e Cultura. In: *Literatura e Cultura na América Latina*. (Flávio Aguiar & Sandra Guardini T. Vasconcelos, organizadores. Tradução de Raquel da Corte dos Santos e Elza Gasparoto). São Paulo: EDUSP, 2001, p. 239-280.

_____. *A cidade das letras*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

RIOS, Rosana. *América mítica: histórias fantásticas de povos nativos e pré-colombianos*. Porto Alegre: BesouroBox, 2013.

SANTOS, Paulo Sérgio, Nolasco dos. Literaturas, mitos e identidades no processo de decolonização da América Latina. In: Donizeti da Cruz; Lourdes Alvez; Ximena Dias Merino. (Org.). *Imagens das Américas: interfaces sociais, culturais e literárias*. 1ed. Cascavel: Edunioeste, 2016, v. 1, p. 27-36.

TLOSTANOVA, M. V. ; MIGNOLO, W. *Learning to Unlearn – Decolonial Reflections from Eurasia and Americas*. Columbus: Ohio State University press, 2012, 281 p. Parte I, capítulo 1: “The Logic of Coloniality and the Limits of Postcoloniality: Colonial Studies, Postcoloniality, and Decoloniality”, p. 31-51.

NOVAS VOZES NA FRONTEIRA: A LITERATURA CONTEMPORÂNEA EM MATO GROSSO DO SUL

Susylene Dias de Araujo (UEMS)¹

Resumo: Nossa intervenção no Simpósio Interculturalidade e outras textualidades: vozes na fronteira, parte do XV Congresso Internacional da ABRALIC, pretende discutir o conceito de regionalismo em literatura e ater-se ao conjunto de representações que o termo conserva na atualidade. Assim, nosso objetivo se configura na intenção de lançar novos olhares para o conjunto da obra de Lobivar Matos e Manoel de Barros, poetas considerados como precursores da literatura de Mato Grosso do Sul, tecer algumas considerações a respeito de Augusto César Proença e Samuel X, Medeiros, escritores representativos da geração que finda o século XX nessa literatura e apresentar nomes que há pouco tempo passaram a compor a literatura no estado, prestigiando o trabalho de jovens poetas fixados na cidade de Dourados-MS.


Palavras-chave: Literatura em MS; Revisão do regionalismo; Novos autores em MS.

Nossa intervenção neste Simpósio, parte do XV Congresso Internacional da ABR0ALIC, pretende discutir o conceito de regionalismo em literatura a partir de algumas acepções que o termo conserva na atualidade e apresentar um recorte da literatura em Mato Grosso do Sul:

O estudioso da ficção regionalista e dos manifestos e polêmicas que a cercam também se sente contagiado pela persistência do objeto, dedicando seu tempo a um tema fora de moda, pesquisando autores fora de moda, representantes de uma estética fora de moda. Mas exatamente por isso, porque não se deixou enganar pelo aparente simplismo dessa tendência, hoje volta à moda meio sem querer, só porque permanece intrigado pelas questões teóricas, estéticas e éticas que o regionalismo não deixou de levantar ao longe de, pelo menos, um século e meio". (CHIAPPINI, 1995, p.154)

Assim, com o pressuposto de que a literatura regionalista, escrita como expressão e voz de uma determinada região, pode estar presa ao compromisso de “pintar o cotidiano” com cores pitorescas e locais, possa ser reduzida ao propósito de descrever ou caracterizar o mundo sertanejo, nosso objetivo se configura na intenção de desfazer essa máxima partindo de um novo olhar que se lança ao conjunto da obra de Lobivar Matos e Manoel de Barros, poetas considerados precursores da literatura em Mato Grosso do Sul, passando por Augusto César Proença e Samuel X. Medeiros, nomes que mantiveram essa produção ativa nos últimos anos do século XX. Na parte final de nossa

¹ Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. (UEL). Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, (UEMS), Unidade de Campo Grande. Contato: susylenearaujo@yahoo.com.br



explicação, apresentaremos alguns nomes que há pouco tempo passaram a compor o cenário da literatura no estado.


Primeiras expressões

Os nomes de Lobivar Matos e Manoel de Barros remetem de imediato à ideia de uma expressão literária no espaço compreendido pelo antigo Mato Grosso e mais recentemente pelos limites de Mato Grosso do Sul. Ambos viveram os anos de estreia no Rio de Janeiro, onde publicaram seus primeiros livros: *Areôtorare* (1936) assinado por Lobivar Matos e *Poemas concebidos sem pecado* (1937) por Manoel de Barros. Outra característica que os aproxima está na escolha dos poemas contidos nessas obras inaugurais.

Em *Areôtorare*, na sequência do prefácio 29 poemas se apresentam como a voz do índio sábio da tribo dos Boróros e falam pelo indígena que ilustra a capa do livro com os seguintes títulos: “Destino do poeta desconhecido”; “Fantasia”; “Homens e Pedras”; “Festa do peão”; “Fumaças”; “Lavadeiras”; “O pequeno engraxate”; “Anoitecer”; “A noite – negra, velha, assombração”; “Ritmo novo”; “Chevalier de Azeviche”; “Inimiga dos Roceiros”; “Sensação estranha”; “Zé Fumaça”; “Dançarina”; “O homem sem alma que era mendigo”; “Profecia”; “Superstições”; “Aranha tecedeira”; “S. João”; “Em cima da Serra”; “Pedras e Ilusões”; “Garimpeiro”; “Queimada”; “Enchente”; “Deus-índio”; “A morte de Taguimegêra”; “Um vulto Branco dentro da noite escura”; e “A catequização dos Boróros”. Sem dúvida, os traços biográficos de Lobivar Matos estão em sua obra e como confirmação, as linhas do poema de abertura de *Areôtorare*, “Destino do Poeta Desconhecido” revelam a face do poeta:

Eu sou o poeta desconhecido...
Andei de cidade em cidade em cidade
Caminhei por vilas, grutas e montanhas;
Atravessei riachos, pantanais imensos;
Venci, afinal todas as distancias
Com o mesmo heroísmo selvagem
Da minha tribo, forte e guerreira...

A ilusão é minha amiga e meu consolo,
Trago comigo o grito aterrorizante
De um povo oprimido dentro de si mesmo...
A coragem dos homens rudes de minha terra
Lateja em mim,



palpita no meu sangue
E vibra, voluptuosa, em todo o meu ser.

Trago comigo todas as lendas boróras.
A grandeza de minha raça
Fala nos meus cinco sentidos,
Dança no círculo de ouro das minhas emoções
E canta no ritmo tumultuoso dos meus versos.


A felicidade me ilude, a mulher me desilude...

Trago comigo, à minha alma presa,
A inútil esperança da vitória,
A bondade de minha gente
Fulgura cintilante, nos meus feitos,
Rola, estuante de harmonia nos meus gestos.
E floresce, orvalhada de luz, nas minhas atitudes.

Busco sem cessar, dia e noite,
Numa luta generosa e boa,
luz para Razão, pasto para a Inteligência.

Eu sou o poeta desconhecido,
Não sei o destino que me espera,
Porque sou o próprio destino (MATOS, 1935, p. 9-11).

Já em *Poemas concebidos sem pecado* (1937), “Cabeludinho”, “Postais da Cidade”, “Retratos a carvão” e “Informações sobre a musa” formam os títulos dos quatro grupos de poemas que compõem o livro. Manoel de Barros, batizado como Manoel Wenceslau Leite de Barros nasceu em Cuiabá em 1916 e logo veio para Corumbá, onde passou a infância na região da Nhecolândia, no Pantanal. Seus primeiros contatos com as letras se deram no seio familiar e o primeiro registro escolar se deu em Campo Grande, aos oito anos de idade. Do ginásio aos anos que antecederam o ingresso do poeta na Faculdade de Direito de Niterói, os estudiosos de sua obra e biografia reconhecem uma formação impecável a partir da leitura de grandes clássicos da literatura brasileira e universal, referências marcantes ao longo de sua produção. Faleceu em 13 de novembro de 2014, na cidade de Campo Grande, onde passou boa parte de sua vida, especialmente os últimos anos dos 97 vividos. De sua biografia poética, registramos um grande conjunto de livros publicados, incluindo um número significativo de obras indicadas ao público infantil destacando-se *O guardador de águas* (1989) e *O fazedor de amanhecer* (2002), títulos que lhe renderam por duas vezes a categoria de vencedor do prêmio Jabuti.




A rápida passagem pela biografia e a menção ao conjunto da obra dos dois escritores, importante para as reflexões que aqui pretendemos, nos ajudam a compreender a formação historiográfica da literatura em Mato Grosso do Sul, pois apontam um direcionamento que se reflete na produção atual, a ser considerada no próximo item desse artigo. Matos e Barros, que nas observações da pesquisadora Maria Adélia Menegazzo (2001), foram reconhecidos como sinônimos de inovação e ruptura nas letras no artigo *Matos e Barros: memória e invenção da modernidade na poesia sul-mato-grossense*, publicado em 2001. A respeito de *Areôtorare*, a pesquisadora comenta:

(...) areôtorare age como elemento de inclusão em, ao menos, dois sentidos: 1) a palavra da língua indígena entre os boróros significa um índio privilegiado na aldeia, misto de profeta, orador de lendas, transmissor de tradições e, nesse sentido refere-se ao espaço referencial - Mato Grosso - onde o poeta afirma ter escrito os poemas, e transforma-se em arauto de uma realidade particular e 2) ao publicar o livro no Rio de Janeiro, onde o poeta estudava e trabalhava, estende os limites da margem, tornando-a conhecida nacionalmente. Desse modo, a voz poética insere-se em todos os espaços, até mesmo pelo estranhamento que o termo indígena pode provocar (MENEGAZZO, 2001, p. 236).

De acordo com a referida citação, enfatizamos o valor de Lobivar Matos como um importante modernista da literatura brasileira dos anos de 1930. Tempo em que a literatura brasileira foi promotora de temas que levaram o Brasil para dimensões além do sertão e do folclore, abrindo-se a uma interpretação urbana e cidadina.

Novas vozes na fronteira

Para o reconhecimento de novas vozes literárias na fronteira, consideramos o papel das antologias como obras de conotação crítica que surgiram no antigo Mato Grosso e que se adequaram à concepção política e geográfica resultante da criação de Mato Grosso do Sul, em 1977. Do quadro dessa tradição, destacamos a *Antologia de textos da literatura sul-mato-grossense*, obra organizada por Maria da Glória Sá Rosa, Albana Xavier Nogueira e Maria Adélia Menegazzo, publicada em 2013, com destaque para os nomes de Augusto César Proença e Samuel X. Medeiros. O primeiro, apresentado como escritor, roteirista, cineasta e pesquisador é natural de Corumbá, MS e assina títulos muito sugestivos como *Snack bar*, *Raízes do Pantanal* e *Rodeio a céu aberto: a bravura do pantaneiro*, entre outros. A respeito de sua obra, podemos




reconhecê-la como um compêndio entre memória e informação, resultando no lirismo narrativo característico de quem conseguiu reunir de uma só vez o melhor da ficção e da história, valorizando temas que partem de cenas do cotidiano no pantanal e chegam à reflexão trazida por dramas profundos vivenciados por seus personagens, seres que escapam das margens do papel e ganham vida a partir de dramas muito humanos. Em sua crônica memorialística, “Rodeio a céu aberto”, de 2009, podemos ler:

Os vaqueiros, chamados de camaradas, são homens guapos e corajosos. Carregam nas veias o sangue de seus antepassados e na pele a cor da inclemência de uma natureza inconstante e bravia. Acordam cedo, no primeiro canto de um galo e conhecem os benefícios que as fases da lua trazem à criação, as ervas medicinais, as mudanças do tempo, a idade de um “touro orelha” só de olhar o chifre do erado. Com a mesma perícia que domam um potro bagual remam canoas indisciplinadas. São os mestres de um tempo em que a amplidão dos campos ditava ordens aos seus instintos. (PROENCA, 2009, p. 19 e 20).

Na sequência do texto, passagens que descrevem a natureza, conjugada à luta do homem pantaneiro, trazem reflexões sobre a chegada do já distante século XX, tempo da modernidade transformadora, do espaço e dos costumes do homem pantaneiro. No caso de Samuel X. Medeiros a referida antologia destaca o município de Jardim como seu local de nascimento. Samuel, que é escritor e bacharel em direito, tem como passagem pela vida literária a presidência da UBE-MS, (União Brasileira de Escritores em Mato Grosso do Sul) e a autoria de *Memórias de Jardim, Senhorinha Barbosa Lopes – uma história de resistência feminina na Guerra do Paraguai* e *Contos quase Casos*. Do último destacamos algumas linhas de “Dia de Reis”, conto escrito para apresentar uma estranha cidade, onde, misteriosamente, não havia jovens:

Uma cidade estranha aquela onde não havia jovens; somente adultos idosos, vivendo um mundo opaco, sem sorrisos, e a preocupação principal – as dores que a idade lhes acrescentava ano após ano. Exceção: naquela noite, todos esperavam a chegada do trem que traria a banda de música e os palhaços para alegrar a festa do Dia de Reis, oportunidade mais esperada do que o Natal ou o Ano Novo – comemorações com que pouco se importavam. Essa festa anual os unia, devolvendo-lhes um pouco do ânimo perdido. (MEDEIROS, 2014, p. 07)




Assim, ao optar pelo conto, Medeiros conquista ares de universalidade e se afasta dos temas mais corriqueiros da literatura publicada em terras sul-mato-grossenses, mostrando a potencialidade na escolha de novos temas, desenvolvidos como requisitos da contemporaneidade que lhe é característica.

Na esteira da produção de Proença e Medeiros, a ideia de *contemporâneo*, tomada de Giorgio Agamben (2009), nos ajuda a refletir sobre determinados aspectos de nossa literatura concebida nos dias mais atuais. Para Agamben, temos que pensar o contemporâneo como aquele que não coincide perfeitamente com este tempo, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual, anacrônico e deslocado. No entanto, é esse deslocamento que confere ao contemporâneo a capacidade de perceber e apreender o seu próprio tempo.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora” (AGAMBEN, p.72)

Diante do exposto pela citação, levamos nossa exposição à apresentação de poetas menos conhecidos e divulgados no conjunto da produção literária de Mato Grosso do Sul. Em nossa percepção, tratamos de reconhecer outros herdeiros de Matos e Barros e chegamos à reunião de reunião de jovens escritores, que apesar da recente produção, reorganizam as imagens do regional, revestindo-o de uma tendência temática e formal que vai se configurando como alternativa marginal ao cânone tradicional.

Outro destaque para a literatura em Mato Grosso do Sul, nesses primeiros anos do século XXI é a renovação dos escritores na escolha dos gêneros. Se antes havia predominância da poesia, o romance e o conto ganharam espaço nos últimos anos. Emblemática para esse momento, a coletânea de contos assinada por Arlindo Fernandez intitulada *Ecos: contos ilustrados*, publicação de 2011 reúne 20 narrativas intermediadas por ilustrações do próprio autor, tematizando questões locais que incluem até mesmo o linguajar, mas que não param na simplificação do local e buscam




até mesmo uma atmosfera transcendental. Tamanha ousadia na escolha dos temas revela revelando algumas das facetas do escritor, que se apresenta como cineasta, compositor, ilustrador e artista plástico, além de ser um adepto das redes sociais. Em “Ecos”, primeira peça da coletânea, um narrador submerso pela fumaça das queimadas do cerrado se vê às raias de um encontro inusitado com um ser extraterreno e no ápice desse insólito encontro, o ser estranho “derrama” palavras de profunda reflexão sobre a relação entre o ser humano e a falta de harmonia com a preservação da vida no planeta:

Tais quais os seres evoluídos do meu mundo, que formam uma raça de deuses para mim e as outras subespécies. Cheguei nesse planeta por experiência deles e creio que nunca mais retornarei para o meu. E, lentamente, estou me tornando sentimental, egoísta e enternecido como os humanos. Vocês quase se autodestruíram, viveram épicos de sangue sobre esta terra, mas vocês, humanos, inventaram a música e eu nunca tinha ouvido nada tão sublime em toda a minha existência.
(FERNANDEZ, 2011, p.17 e 18)

Na parte final do conto, o narrador desperta de um sonho, preparando-se para mais um dia de rotina, marcado pela preparação do chimarrão e pela observação dos pássaros a se alimentarem no espaço do seu quintal. A frase derradeira, preparando o narrador para mais um dia, deixa nas entrelinhas, do próprio narrador e do leitor, a sensação de que depois daquele sonho, tudo seria diferente.

Na esteira dos novos tempos para a literatura em Mato Grosso do Sul, podemos ainda destacar o trabalho de jovens poetas fixados na cidade de Dourados, artistas que buscam alternativas editoriais renovadas para investir na circulação de suas obras, organizadas pela alcunha de coletivo *Arrebol Coletivo*, mediação editorial que vai se apresentando com bastante frequência na cena cultural de MS e arredores, além de se expandir pelas redes sociais, através da internet.

Das obras publicadas pelo Arrebol Coletivo, destacamos títulos assinados por Luciano Serafim, Fernanda Ebling, Greg Kooche, Sá Junior da Cruz Lopes, Matheus Heindrickson, Sá Junior da Cruz Lopes e Stela Victório Faustino, publicados em edições de encadernação simples, marcadas por uma cor específica para cada um dos autores mencionados no catálogo que pode ser consultado na parte final de cada publicação. Para ilustrar a referida produção, tomamos a edição de *Raiz Transeunte*, de Luciano Serafim, publicado em 2013, contendo pequenos poemas apresentados por



títulos bastante sugestivos e sonoros, como “medos”, “sombra”, “Filosofia de Almanaque”, “efeito”, “viver”, “esses grilos”, entre outros. Na disposição da página, onde prevalece a cor verde, escolhida como cor principal dessa publicação, as letras dançam em poemas que se esparramam pelo verde da edição em versos como:

medo do mundo
medo de si
medo do mundo em si
medo de si no mundo

medo mudo
medo de se...
(SERAFIM, Luciano, 2013, p.11)

uma sombra
me assombra

- sobra
ou soma
de mim?
(SERAFIM, Luciano, 2013, p.12)

ser

mais pássaro
menos pedra


mais ponte
menos muro

mais rio
menos lago

mais canto
menos grito

mais gente
menos mito
(SERAFIM, Luciano, 2013, p.12)

Como podemos perceber, na construção metafórica dos poemas de Luciano Serafim, a poesia lírica contemporânea se compõe a partir de metáforas dissonantes.



Bem próximo do estilo minimalista, os poemas de Serafim são exemplos de como a contemporaneidade brinca com diferentes formas estéticas que são apresentadas no jogo discursivo, sempre em fontes que caracterizam as letras minúsculas e que se aproximam da linguagem dos novos suportes reconhecidos nos blogues e similares.

Reflexões finais

Pelo caminho percorrido ao longo desse estudo, somos levados ao questionamento sobre a existência de uma produção contemporânea efetiva no conjunto da literatura de Mato Grosso do Sul. Como resposta, nossas impressões de leitura revelam um cenário produtivo. Porém, apesar de todo espaço que a literatura sul-mato-grossense já conquistou, ainda há muito a ser conquistado, e isso se dará na transformação da tradição, na reinvenção de temas e na alternância dos gêneros mediados por diferentes suportes. Em Mato Grosso do Sul, a literatura se transforma e traz uma nova concepção ao regionalismo, movimento que, com força, a cada dia se revigora.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad.: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARAUJO, Susylene Dias de. Memórias da Infância: o Encontro Poético entre Lobivar de Matos e Manoel de Barros. In: SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. (Org.). *Nas Trilhas de Barros: Rastros de Manoel*. Campo Grande: Ed. da UFMS, 2009. p. 145-156.


BARROS, Manoel de. *Poemas Concebidos sem pecado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

FERNANDEZ, Arlindo. *Ecos: contos ilustrados*. Campo Grande, MS: FCMS/LIFE Editora, 2011.

MATOS, Lobivar. *Areôtorare: poemas boróros*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1935.73 p.

_____, Lobivar. *Sarobá*. Rio de Janeiro: Minha Livraria Editora, 1936. 98 p.

MEDEIROS, Samuel X. *Contos Quase Causos*. Campo Grande: Life, 2014.



MENDONÇA, Rubens de. *História da literatura mato-grossense*. 2. ed. especial. Cáceres, MT: Unemat, 2005. 220 p.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Matos e Barros: Memória e invenção da Modernidade na poesia sul-mato-grossense*. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre. V.37.nº 2.p.235-39, junho, 2001.

PONTES, José Couto Vieira. *História da literatura sul-mato-grossense*. São Paulo: ed. do escritor, 1981. 207 p. (Coleção Ensaio, v. 12).

PROENÇA, A. C. *Rodeio a céu aberto; a bravura do pantaneiro*. Campo Grande: Life, 2009.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Fronteiras do local: roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2008. 136 p.

SERAFIM, Luciano. *Raiz Transeunte*. Dourados, MS: Arrebol Coletivo, 2013.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. Tradução de Pérola Carvalho e Alice Kioko. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997

A SOCIEDADE QUE SE QUER E A LITERATURA QUE SE ENSINA: RELAÇÕES ENTRE ESTADO E EDUCAÇÃO

Andressa Marques da Silva (UnB))¹

Resumo: Este artigo analisará o caminho percorrido pelo Estado brasileiro na elaboração das diretrizes para o ensino de literatura na Educação Básica, com o objetivo de problematizar seu diálogo com os projetos de sociedade que tivemos a partir da segunda metade do século XX. Nele discutiremos as seguintes questões: qual é a noção de Estado que tomamos como perspectiva? Em sequência, qual é ou quais foram os projetos de sociedade que o Estado brasileiro desenvolveu em sua história recente? E por último, qual seria o papel do ensino de literatura na formação do projeto de sociedade que temos?

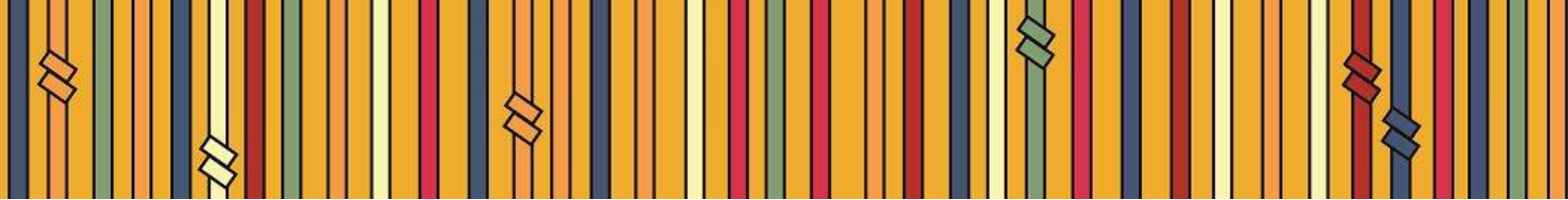
Palavras-chave: Educação; Estado; Ensino de Literatura; Projeto de Sociedade.

Este artigo analisará o caminho percorrido pelo Estado brasileiro na elaboração das diretrizes para o ensino de literatura na Educação Básica com o objetivo de problematizar seu diálogo com os projetos de sociedade que tivemos a partir da segunda metade do século XX. Ainda que seja uma noção hoje ultrapassada, por anos a literatura foi considerada um instrumento didático que “formaria” cidadãos e os ensinaria a compreender sua função social, sendo assim refletir sobre como seu ensino foi norteado ao longo da história recente do país é um exercício analítico para compreendermos como o projeto político dos últimos anos obteve ferramentas para sua viabilização também através do currículo, especificamente, o de literatura. Para isso, algumas perguntas norteadoras guiarão a reflexão:

- 1) Qual é a noção de Estado que tomamos como perspectiva neste artigo?
- 2) Qual é a compreensão de sociedade que o Estado brasileiro vem desenvolvendo em sua história recente (desde a abertura política em 1979 até os dias de hoje)?
- 3) Qual seria, então, o papel do ensino de literatura na formação do cidadão que compõe a sociedade que se quer para a manutenção deste Estado?

A extensão teórica discursiva para o tratamento de questões que estruturam a sociedade é imensurável. Sendo assim, faz-se indispensável escolhas políticas por parte dos estudiosos para que suas reflexões coadunem com aquilo que buscam discutir. A noção de Estado que aqui abordaremos o compreende não apenas como uma estrutura que ultrapassa a individualidade e a coletividade para arbitrar as regras e normas que

¹ Doutoranda e Mestre em Literatura (UnB), professora da Secretaria do Estado de Educação do Distrito Federal. Contato: aadressamarques@gmail.com.



estruturam a sociedade, como é fortemente disseminado na literatura básica acerca do termo. Para a discussão aqui empreendida, será importante lermos nas entrelinhas das relações de poder em jogo na sociedade para que possamos compreender como as diferentes forças e interesses agem na construção da sociedade que compartilhamos.

O teórico italiano Antonio Gramsci entendia o Estado numa perspectiva ampliada, para ele não tratava-se apenas de:

Uma sociedade política (ou ditadura, ou aparelho coercitivo, para moldar a massa popular segundo o tipo de produção e a economia a um dado momento), mas como um *equilíbrio da sociedade política com a sociedade civil* (ou hegemonia de um grupo social sobre toda a sociedade nacional, exercida através de organizações ditas privadas, como a igreja, os sindicatos, as escolas etc.). (grifo meu) (Carta a Tania, 7-9-1931; Cartas, vol. 2, p.84)².

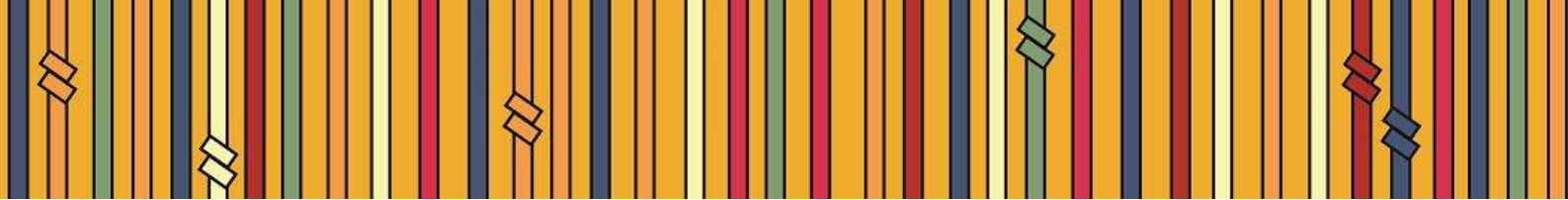
A compreensão do Estado como uma instituição que se estabelece a partir dos interesses e contribuições ideológicas não apenas daqueles que estão em seu interior (a sociedade política), própria e formalmente, conduzindo-o é propícia para lançarmos um olhar estratégico aos aparelhos estatais como a escola, a igreja, os sindicatos e também dos organismos privados e analisarmos sua contribuição para a manutenção do Estado e da sociedade. Para Gramsci, por Estado deve-se entender além do aparelho de governo, como também o aparelho “privado” de hegemonia ou sociedade civil, como percebemos em um trecho retirado do artigo “A construção da democracia pós-ditadura militar”, de Maria Ciavatta (2002), então:

[...] à função jurídico-militar do Estado é acrescida uma ação “persuasivo-educativa capaz de fazer com que os interesses, os objetivos, os valores de classe ou fração de classe que detém o poder adquiram o caráter de universalidade “aparecendo” como interesses, concepções, objetivos e valores de toda a sociedade. (CIAVATTA, 2002, p. 94)

Isso é crucial quando pensamos na conjuntura do Estado brasileiro, como também na sua formação histórica, pois os interesses do aparelho privado – a elite econômica – sempre nortearam e moldaram as ações políticas e a noção de sociedade empreendida desde os primeiros passos do Estado brasileiro.

Sobre essa característica no Brasil, Carlos Nelson Coutinho (2006) dialoga com a noção gramsciana de sociedade oriental (relação fortemente desequilibrada entre o

²Trecho retirado de: COUTINHO, Carlos Nelson (org). *O leitor de Gramsci: escritos escolhidos 1916-1935*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.



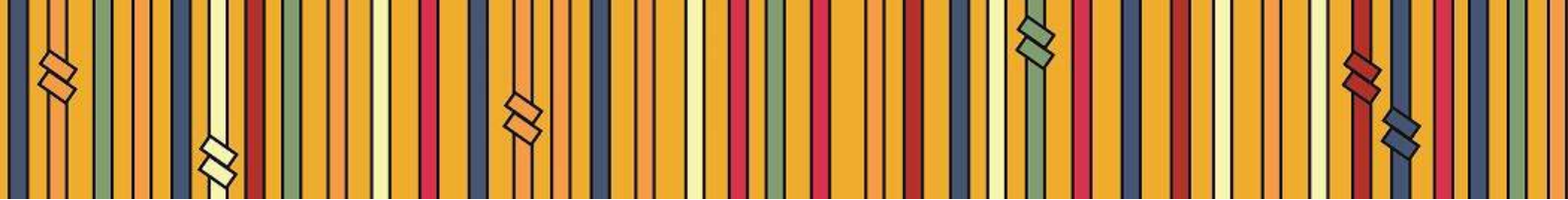
Estado e a sociedade civil, sendo essa última organizacionalmente primitiva) e ocidental (relação equilibrada entre Estado e sociedade civil) para refletir sobre como se deu nossa gênese estatal. No artigo “O Estado brasileiro: gênese, crise, alternativas”, Coutinho versa sobre a qualidade dos processos de transformação social que protagonizamos, sempre viabilizados a partir de escolhas e acordos de “cima para baixo”, como foi o caso da independência brasileira em relação à corte portuguesa, e demonstra que esse processo seguiu se repetindo ao longo da nossa história.

Coutinho aborda essa particularidade de processo a partir do conceito de Lênin de “não-clássico”, ou seja, que diverge daqueles em voga nos países hoje desenvolvidos quando tiveram de enfrentar suas particulares lutas por emancipação e transformação de suas concepções de sociedade. Seguindo essa linha de raciocínio, Coutinho também cita o conceito de Gramsci de “revolução passiva”, que seria: “os processos de transformação em que ocorre uma conciliação entre as facções modernas e atrasadas das classes dominantes, com a explícita tentativa de excluir as camadas populares de uma participação mais ampla em tais processos” (COUTINHO, 2006, p. 174).

Finalmente, para focar no caso brasileiro, Coutinho lança mão do conceito de “modernização conservadora” elaborado pelo sociólogo norte-americano Barrington Moore Jr.(1985)³, que distingue diferentes caminhos para se chegar à modernidade: um levará ao desenvolvimento de sociedades liberal-democráticas, e outro a formações autoritárias ou fascistas. Essa última conserva características de propriedade fundiária pré-capitalista, o que corrobora com o fato de que a “moderna” burguesia industrial opta por se conciliar com o atraso e não com a formação de alianças com as classes populares. Essas reflexões têm seu impacto quando olhamos para a formação do Estado brasileiro que repetidamente arquitetou soluções precárias para sua estruturação, Coutinho cita alguns eventos históricos para confirmar isso:

[...] o fato de o primeiro imperador brasileiro ter sido filho do rei de Portugal, ele foi Pedro I no Brasil e Pedro IV, algum tempo depois, em Portugal. Isso revela o quanto foi débil aquela ruptura, ou seja, a ruptura que nos trouxe de uma situação formalmente colonial para a condição de país independente. Além disso, junto com esse imperador, herdamos também a burocracia portuguesa, que aqui já estava e que foi reforçada com a vinda de D. João VI, em 1806. Portanto, se observarmos bem, veremos que o processo de independência não se constituiu absolutamente em uma revolução no sentido forte da palavra, isto é, não

³Para mais, ver sobretudo o capítulo VIII: MOORE Jr., B. *As origens sociais da Ditadura e da Democracia*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

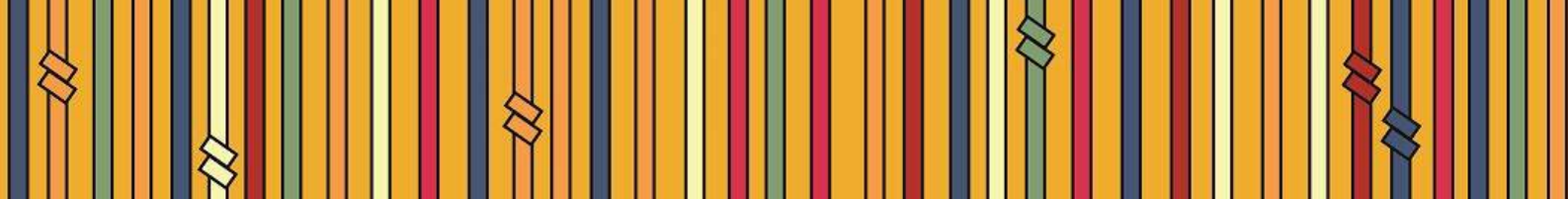


representou um rompimento com a ordem estatal e socioeconômica anterior, mas foi apenas, de certo modo, um rearranjo entre as diferentes frações das classes dominantes. Para dar um exemplo situado em outro ponto do nosso percurso histórico, recordo também que o primeiro presidente civil após o ciclo militar iniciado em 1964 foi o ex-presidente da Arena (Aliança Renovadora Nacional), isto é, do partido de sustentação da ditadura militar. (COUTINHO, 2006, p. 175).

Essa dinâmica interna da ‘via brasileira’ (termo de Coutinho nesta obra) demonstra o quanto o Estado sempre foi muito forte na condução das correlações de poder entre nossos extratos de sociedade, não tão plurais quanto a expressão dá a impressão de ser. Aqui a formação do Estado, com sua independência vindo de “cima” e não da vontade das classes populares, se deu antes da disseminação da compreensão da nação, articulação essa que teve a literatura como aliada protagonista no século XIX e que será importante mais adiante quando discutirmos o papel que a leitura literária teve durante muito tempo na formação do cidadão que se queria.

Sendo, então, nossa formação político-social compreendida como oriental nos termos gramscianos já explicados acima, entendemos como isso demonstra a baixa autonomia do Estado brasileiro em relação aos países desenvolvidos, pois se constituiu como uma “autocracia burguesa”, nos termos de Florestan Fernandes (1975, p. 289) ⁴, em que a classe dominante não tinha nada a ver com os anseios do povo. Ainda que nos anos de 1930 o país tenha iniciado sua modernização com o começo da indústria, Coutinho aponta que ali tivemos a continuidade de uma velha ordem e o Estado continuou superposto à nação. Tivemos a Revolução de 1930, também com caráter passivo e conservador, em que setores da oligarquia agrária cooptaram alguns segmentos da classe média oposicionista (integrantes do movimento tenentista) e empreenderam a implantação da ditadura do Estado Novo, 1937, em que ocorreu um processo de industrialização rápido e vindo de cima, mais uma vez. Logo, o iminente empresariado industrial, que dará origem ao empresariado nacional no futuro, não participou da Revolução de 1930, e sim apoiou uma candidatura oligárquica ainda que o projeto mais arrojado dos setores oposicionistas da classe média também indicasse a industrialização como processo necessário para o desenvolvimento do país.

⁴Para mais, ver: FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.



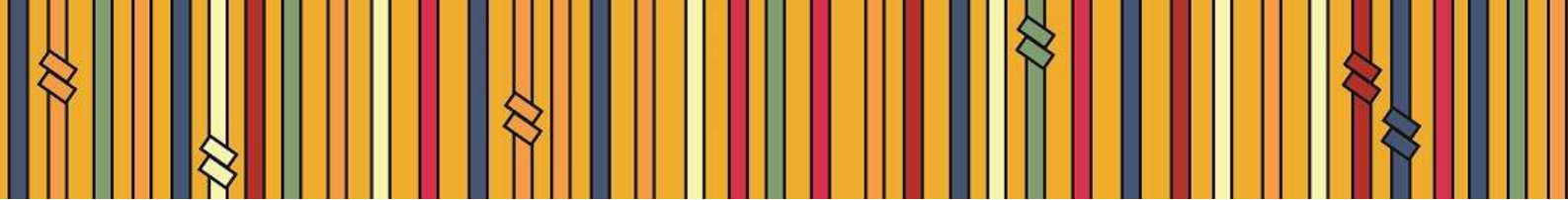
Toda essa explanação acerca das características da formação do Estado brasileiro é crucial para refletirmos sobre os desdobramentos disso nos setores menos abastados da população, as classes subalternas. Esse caminho histórico sobre a constituição das forças da sociedade política no Brasil é necessário para pensarmos sobre como o ordenamento do Estado elaborou a chegada dos serviços públicos à sociedade civil. Então, explicitada a noção de Estado com a qual construímos nossa análise, passemos ao segundo questionamento da introdução: qual é a noção de sociedade que o Estado brasileiro vem desenvolvendo ao longo do século XX e início do XXI?

Sendo a política educacional aquela que:

Corresponde a toda e qualquer política desenvolvida para intervir nos processos formativos – e informativos – desenvolvidos em sociedade – seja na instância coletiva, seja na individual – e, por meio dessa intervenção, legítima, constrói ou desqualifica – muitas vezes de modo indireto – determinado projeto político, visando a atingir determinada sociedade. (SANTOS, 2014, p. 3).

Faz-se necessário para além de compreender como se formou o Estado que compartilhamos no Brasil, também entender o tipo de sociedade que esse Estado buscou legitimar, construir ou desqualificar até hoje. Isso será a porta de entrada da nossa análise sobre os objetivos do Estado no campo da educação, que dizem respeito sobre o atual ensino da literatura no Brasil: perceber como ele ocorre e como isso dialoga com o tipo de sociedade que se quer estabelecer ou desconstruir. Mais a frente, articularemos esse pensamento à compreensão de Gramsci acerca do papel da cultura (construída também a partir da literatura) nos processos de emancipação da sociedade civil, daí a justificativa de o nosso olhar se voltar para esse campo.

Em *A mundialização da educação: consolidação do projeto neoliberal na América Latina. Brasil e Venezuela* (2004), Adriana A. Sales de Melo, no capítulo “O liberalismo nos anos 80: uma década ganha para a mundialização do capital” faz uma análise de como o projeto neoliberal de sociedade e de educação se consolidou como articulação política hegemônica no Brasil e na América Latina após a década de 1970. Ao longo do capítulo, a autora constrói um debate a partir de quatro aspectos: 1) da crítica ao neoliberalismo como ideologia hegemônica; 2) das origens e mudanças históricas no liberalismo contemporâneo (de Locke e Smith – século XVIII – a Hayek e Friedman – século XX); 3) do Fordismo e o consenso Keynesiano e as contradições do liberalismo ao longo do século XX; 4) da consolidação do neoliberalismo como realização de um

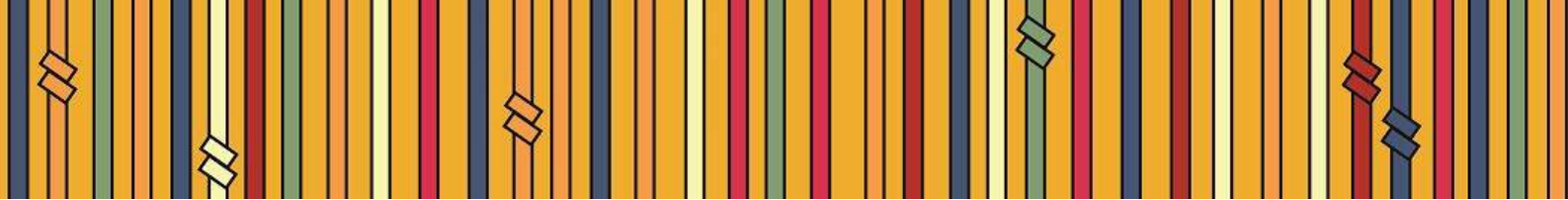


projeto social na ótica do capital. Esse percurso histórico tem seus desdobramentos no desenvolvimento do Estado brasileiro, que respondeu prontamente aos apelos externos, o que contribuiu profundamente para o modelo de sociedade vigente no país hoje.

A professora Maria Ciavatta (2002), no artigo “A construção da democracia pós-ditadura militar”, faz um apanhado dos diferentes movimentos existentes dentro das políticas educacionais e sua consonância com os momentos políticos do Brasil no pós-ditadura militar, em sua análise percebemos como se deu a dinâmica entre os anseios do capital financeiro internacional e a subalternização da classe dominante brasileira frente a ele. Segundo ela, podemos dividir os diferentes momentos políticos do Brasil no século XX em três: década de 1950: escolha pelo desenvolvimentismo e capital estrangeiro; de 1964 até a abertura política (formalmente iniciada no governo de Figueiredo, 1979, até o final do governo Sarney, 1989): execução de projetos transnacionais sob chancela do autoritarismo e a potencialização da internacionalização da economia; e nas décadas de 1980 e 1990: com o retorno à democracia representativa a inserção do país no mercado do capital internacional. O caminho percorrido é longo e se encaixa com a gênese da formação da elite econômica sobre a qual refletimos anteriormente, pois é notório que a interferência e confluência com os interesses estrangeiros sempre permearam as ações políticas do Estado brasileiro. Sobre a concepção neoliberal para o Estado, diz Melo (2004):

As instituições principais criadas pelo acordo de Bretoon Woods⁵ com o intuito declarado de promover uma cooperação internacional, por meio de uma economia mundial aberta, assumem cada vez mais claramente sua defesa do projeto neoliberal, fundado na ótica do capital, representado em sua fração dominante pelas empresas e bancos e pelo próprio governo norte-americano. O Fundo Monetário Internacional, FMI, e o Banco Mundial, BM, sob a interferência direta dos Estados Unidos, transformam seus empréstimos em investimentos privados. A direção neoliberal de seu projeto social inclui a implementação, pelos países devedores, de políticas estatais de desestatização e privatização, inclusive das relações de trabalho, da abertura das políticas econômicas e dos sistemas financeiros nacionais, a favor do capital financeiro internacional. (adaptado) (MELO, 2004, p. 80).

5Acordo de Bretton Woods ou ainda "Acordos de Bretton Woods" é o nome com que ficou conhecida uma série de disposições acertadas por aproximadamente 45 países aliados em julho de 1944, na mesma cidade norte-americana que deu nome ao acordo, no estado de New Hampshire. O objetivo de tal concerto de nações era definir os parâmetros que iriam reger a economia mundial após a II Guerra Mundial. O sistema Bretton Woods foi o primeiro exemplo, na história mundial, de uma ordem monetária totalmente negociada, tendo como objetivo governar as relações monetárias entre Nações-Estado independentes.

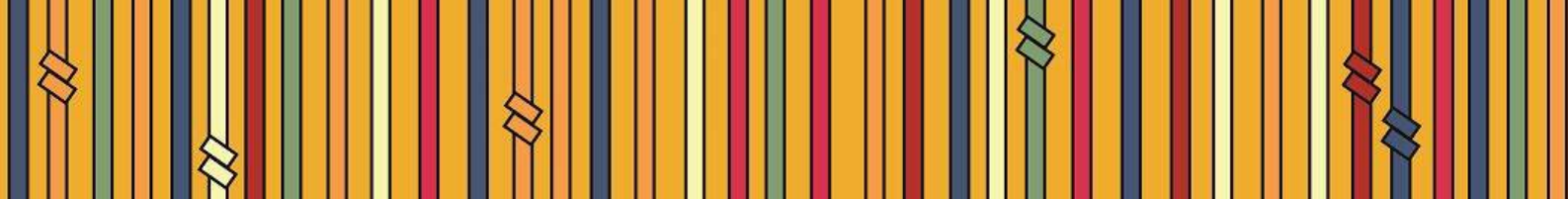


Não discutiremos detalhadamente o percurso percorrido pelo Estado brasileiro, indicado acima a partir da análise de Ciavatta, dado o curto espaço que dispomos em um artigo acadêmico, no entanto, as considerações até agora feitas já elucidam os motivos pelos quais, a partir dos anos 1990, passamos a protagonizar cenas de um projeto neoliberal para o Estado brasileiro, o que apresenta impactos na compreensão da sociedade que se quer (meritocrática, fragmentada e com seu trabalho desregulamentado), bem como no planejamento e realização das políticas que a moldarão, o que inclui também as educacionais.

Dessa maneira, passamos agora à discussão acerca do terceiro questionamento proposto para esse artigo: qual seria, então, o papel do ensino de literatura na formação do cidadão que compõe a sociedade que se quer para a manutenção deste Estado neoliberal e/ou social-democrata?

As questões educacionais relacionadas à leitura e à literatura são pontos fortemente discutidos pelos estudiosos da área de Letras e também de outras, por serem elas as construtoras das primeiras problematizações, reflexões, ponderações e exercício da alteridade que os alunos têm. A obra intitulada *A importância do ato de ler*, de Paulo Freire (2011), nitidamente aborda essa compreensão, para ele o ato de ler possibilita uma reflexão sobre o papel do outro na diversificação da experiência dos indivíduos, o que é proveitoso para os processos educativos em todas as áreas do conhecimento. Sendo ela, a literatura, possibilitadora de processos internos invisíveis, mas relevantes para a construção de uma sociedade crítica, é de se esperar que o Estado tenha direcionamentos especiais para sua abordagem, o que é revelador.

No artigo “A teoria da literatura e a leitura na escola”, Regina Zilberman (2012) investiga o percurso metodológico do ensino de literatura brasileira no século XX. Para a autora, a escola tem como papel direcionar qual antologia será desenvolvida no estudo da literatura em diferentes níveis educacionais e graus de aprendizagem. Ela delimita de *qual* literatura e *como* a literatura será lida no Ensino Fundamental, Médio e Superior. A partir desse ponto, a autora elenca as estratégias de estudo da literatura em sala de aula até os anos de 1960 e depois de 1970. Vale ressaltar que a escola não é uma instituição sem vínculos institucionais e autônoma e apesar de a autora não estabelecer que as delimitações de *como* e de *qual* literatura será ensinada nos diversos níveis da educação são feitas pelo Estado através de políticas públicas regulatórias (aquelas que definem as

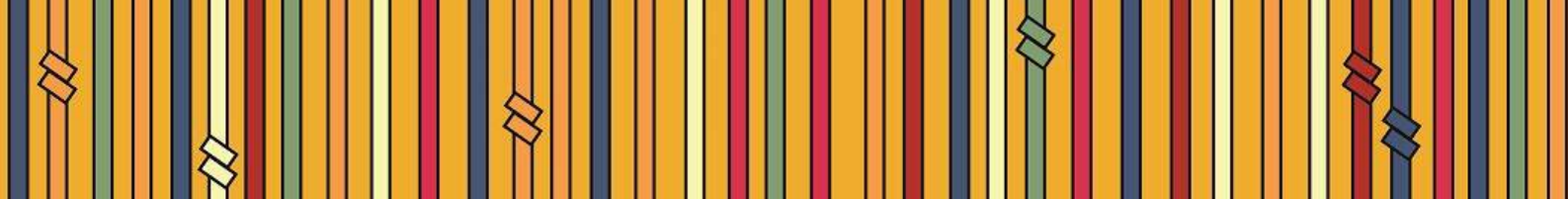


regras do jogo político, assumindo a forma de leis e decretos) e instituintes (aquelas que dão forma ao Estado e ao regime político), nós o faremos adiante e isso não descarta por completo a reflexão de Zilberman.

Sigamos, então, para a análise que ela faz das estratégias de estudo da literatura em sala de aula até grande parte dos anos de 1960 e depois de 1970. Na primeira parte, a leitura nos anos iniciais foi responsável por ser um meio, um instrumento para alcançar: 1º) o domínio da norma culta (perspectiva do aluno); 2º) a conservação e a defesa do padrão elevado da língua que a literatura é guardiã (perspectiva do professorado); 3º) a compreensão de valores e do bom gosto; 4º) a cidadania; 5º) conhecimentos e obter vantagens pessoais e 6º) transmitir o patrimônio da literatura brasileira. A leitura também seria desenvolvida por meio da metodologia caracterizada pela leitura em voz alta, resposta aos questionários de interpretação e cópia.

Podemos fazer uma leitura sincrônico-diacrônica dessas estratégias de ensino de literatura do período que vai até os anos 60, com o momento político protagonizado pelo Estado brasileiro e indicado acima, no artigo da professora Ciavatta (2002), que de 1930 até meados de 1960 foi de desenvolvimentismo e intensa abertura ao capital estrangeiro. A educação estava longe de ser universal e o Estado brasileiro, ainda recente, preocupava-se em formar seus poucos alunos para serem os “guardiões” do patrimônio da literatura brasileira, a literatura maior, com “L” maiúsculo, aquela de “difícil compreensão” e para poucos.

Zilberman (2012) continua sua análise do processo histórico do ensino da literatura no Brasil e passa a analisar o período posterior a 1970, em ocorreram modificações significativas e renovadoras no ensino da literatura e prática da leitura na sala de aula: 1º) o conhecimento do patrimônio da literatura brasileira ficou aos cuidados do nível médio e, sobretudo, dos cursos de letras, adotando o ângulo cronológico; 2º) as leituras selecionadas pelos professores do ensino básico passaram a vir da literatura contemporânea, sendo que o Ensino Médio passou a optar por gêneros modernos e breves como o conto e a crônica, já o Ensino Fundamental ficou com a literatura infantil e juvenil; 3º) o texto literário passou ser utilizado no ensino da língua materna ou da gramática. Para ilustrar tais mudanças, a autora aponta um exemplo de livro didático e sua sequência de aprendizagem: texto como ponto de partida – conjunto



de atividades inter-relacionadas para desenvolvimento da Expressão Oral e Escrita – redação como etapa final de todas as sequências didáticas.

Voltamos à Ciavatta (2002) e sua leitura da conjuntura política do Brasil dos anos 1970 até os dias de hoje, segundo ela era objetivo do Estado: executar de projetos transnacionais sob a chancela do autoritarismo e a potencializar a internacionalização da economia; e nas décadas de 1980 e 1990: consolidar o retorno à democracia representativa e inserir o país no mercado do capital internacional. Nessa conjuntura, especialmente no período do autoritarismo, a literatura como lócus do patrimônio cultural do país não precisaria mais ser alvo do ensino na Educação Básica, que começava a se expandir em números de matrículas, mas apenas no Ensino Superior, que era ainda mais restrito. Nesse longo período, percebemos também que o texto literário passou ser utilizado como pretexto para o ensino da língua materna ou da gramática, essa é a famosa fase das cópias de textos literários e de preenchimentos de questionários objetivos e que exploravam os textos de maneira automatizada. Isso coaduna com o projeto de sociedade que se queria naquele momento, pessoas dotadas de um conhecimento básico para desenvolverem o trabalho simples, o que era direcionado por um ensino voltado para a profissionalização.

Ainda do artigo de Ciavatta, há uma divisão das políticas educacionais brasileiras, bastante proveitosa para nossa análise, em três movimentos históricos: aquelas com ênfase na preparação da força de trabalho, que ocorreram em décadas distintas como nos anos 10, 30, 40, 50, 60, 70 e 80 do século XX; as políticas com a intenção de abranger as questões educacionais como um todo nos anos de 1950 e 60; e por último as políticas educacionais fragmentárias dos anos 1990 aos dias de hoje, que passaram a ser compreendidas como políticas sociais. Então, além de instituir a maneira com que o ensino de literatura e outras disciplinas seriam realizados na Educação Básica e no Ensino Superior, tivemos também a elaboração de políticas públicas que fossem de encontro aos objetivos do Estado em estabelecer o tipo de sociedade que melhor atendesse aos seus anseios, como indicamos acima. A próxima etapa desse artigo, que se ampliará como primeiro capítulo de uma tese de doutoramento, será correlacionar não apenas a forma como o ensino de literatura se deu em cada período político brasileiro, o que fizemos até agora, mas analisar como as políticas públicas educacionais fragmentárias que tomam a forma de plano, ação ou programa indicam

que dever o trabalho com a literatura nas escolas e o que isso diz sobre o tipo de sociedade que o Estado pretende formar, o que ele quer dismantelar e o que ele quer manter a partir dessas ações?

Analisando os períodos políticos do país conjuntamente com as formas de ensino de literatura que ocorreram no Brasil ao longo do século XX percebemos: 1º) a literatura ‘clássica’ foi quase extinta do nível fundamental, ou seja, as propostas renovadoras coincidem com a ausência declarada desse tipo de literatura; 2º) surge a proposta de leituras mais atuais e condizentes com a faixa etária dos alunos como objetivo de estimular o gosto pela prática da leitura, ou seja, incentivar a leitura como atividade com significado e valor em si mesma, não precisando ultrapassar o âmbito individual, nem se converter em veículo para algum tipo de ação objetiva e mensurável.

Acompanhemos, didaticamente, o resumo da correlação entre períodos políticos e os objetivos do Estado em relação à educação e à sociedade:

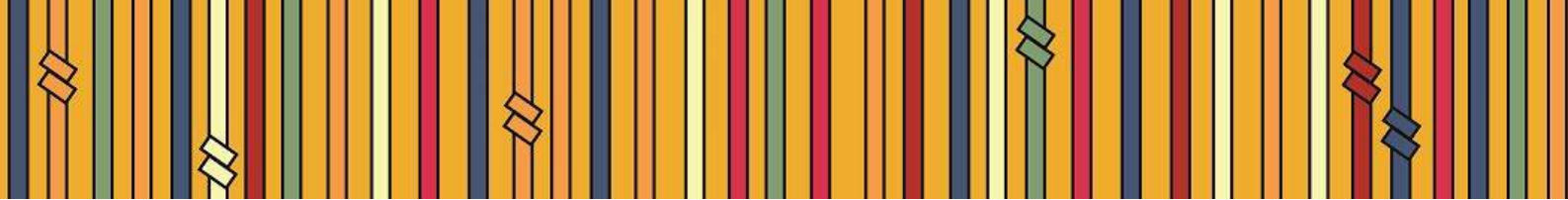
Período	Objetivos econômicos/políticos do Estado	Características das políticas educacionais	Características do Ensino de literatura	Objetivo de sociedade
1930 até 1960	Industrialização, desenvolvimentismo e abertura do capital estrangeiro	Educação para uma parcela pequena da população	Ensino de literatura voltado para as obras canônicas, guardiãs do patrimônio cultural brasileiro	Analfabeta e com acesso restrito aos serviços públicos essenciais.
1964 até meados dos anos 1980	Execução de projetos transnacionais e internacionalização da economia	Maior número de matrículas e educação para o trabalho simples	Ensino de literatura voltado para um trabalho mais direcionado de interpretação textual (questionários), as leituras de obras canônicas já não eram a centrais, isso seria desenvolvido nos cursos de Letras.	Desarticulada coletivamente e educada para o trabalho simples e desarticulado.
Metade dos anos 1980 até os dias	Retorno à democracia representativa e inserção do país no	Escola que passou por uma ampla universalização, ainda voltada para o	Ensino de literatura voltado para obras descontextualizadas, preferência por gêneros	Educada para o consenso, meritocrática, fragmentada e

de hoje	mercado do capital internacional	desenvolvimento do trabalho simples	como letras de música, contos e crônicas e presença maior de textos informativos.	com o trabalho desregulado.
----------------	----------------------------------	-------------------------------------	---	-----------------------------

Percebemos, então, que existe uma ação estatal deliberada em cada período econômico/ político que será transmitida através da educação, com especificidades em cada área do conhecimento, e terá o objetivo de moldar a sociedade a fim de garantir a manutenção da dinâmica estatal imposta. Contudo, é importante ressaltar que a tabela acima proposta está longe de ser uma verdade imutável, dada a composição das relações de poder mútuas que são estabelecidas no seio de qualquer sociedade. Dessa forma, sempre houve resistências e articulações da sociedade civil com seus representantes das classes populares a fim de rearranjar o plano estatal proposto, como reflete Ciavatta (2002) na obra já citada.

Correlacionar a articulação estatal conteudista para a área de literatura ainda é algo pouco explorado pelos autores da área e pode ser um caminho fértil para percebermos o quão deliberada é a tentativa do Estado de desmobilização social que presenciamos hoje e como ele lança na mão do ensino (ou não-ensino) de literatura como uma ferramenta de construção desse cenário. Isso explicita como o Estado utiliza seu aparelho privado para formular o consenso e garantir seu desenvolvimento, e também explica o porquê de atualmente ainda nos voltarmos para demandas acerca da qualidade da educação básica e do acesso amplo ao ensino superior gratuito (encabeçadas nos anos 90): estamos desarticulados e buscando em grupos que não se comunicam o atendimento de demandas específicas que estão longe de questionar e desestabilizar o projeto de sociedade proposto pelo neoliberalismo e, mais recentemente, pela social-democracia.

E qual seria a alternativa que podemos exigir coletivamente para que o ensino de literatura atue como ferramenta de fortalecimentos de processos culturais que emancipariam as classes populares da subalternidade (o que vai de encontro à reflexão de Gramsci acerca do papel da literatura na busca pela liberdade de pensamento)? Talvez a ampliação horizonte de leituras e de expectativas dos leitores que passe pela diversidade de obras, gêneros e autores, incluindo os canônicos, tenha um papel



construtivo. Os cursos de Letras também têm papel intransferível nesse ponto, pois a formação de seu profissional deve passar pela instrumentalização que permita o acompanhamento devido na formulação da legislação acerca do currículo, ou seja, a participação do professor nos Conselhos de Educação, nas conferências, fóruns e outras demandas consultivas pode ser reforçada e mediada pelas universidades. Re (erguer) um projeto de sociedade menos desigual é tarefa árdua que envolve as mais variadas frentes da educação, incluindo os professores e professoras de literatura, nesse sentido, nos debruçarmos sobre a questão é necessário e estratégico.

Referências

- Clavatta, Maria. “A construção da democracia pós-ditadura militar”. Políticas e planos educacionais no Brasil. In: FÁVERO, Osmar; SEMERARO, Giovanni (orgs.). *Democracia e construção do público no pensamento educacional brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2002. (pp. 88-103)
- COUTINHO, Carlos Nelson. “O Estado brasileiro: gênese, crise, alternativas”. In LIMA, Júlio César F.; NEVES, Lúcia M. W. (orgs.). *Fundamentos da educação escolar do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006. (pp. 173-200)
- _____. *O leitor de Gramsci: escritos escolhidos 1916-1935*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*. 51. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- MELO, Adriana A. Sales. *A mundialização da educação*. Consolidação do projeto neoliberal na América Latina. Brasil e Venezuela. Maceió: Edufal, 2004. (pp. 27-81)
- MOORE Jr., Barrington. *As origens sociais da ditadura e da democracia*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.
- SANTOS, Pablo S.M.B.. *Guia prático da política educacional no Brasil*. Ações, planos, programas e impactos, 2ed., São Paulo: Cengage Learning, 2014.
- ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o ensino de literatura*. Curitiba: InterSaberes, 2012.

LISTAS LITERÁRIAS: FORMAS PARA INDICAR LIVROS E LEITURAS

Arnon Tragino (UFES/FAPES)¹


Resumo: Umberto Eco (2010), em *A vertigem das listas*, explica que a criação de listas em formas de catálogos condicionou, desde a apresentação do escudo de Aquiles na *Iliada*, de Homero, até a ideia de infinito nas obras de James Joyce, a vontade de elencar elementos na literatura. É nesse incurso que encaminhamos o presente trabalho: na indicação de livros da literatura brasileira em um âmbito internacional, como ela se apresenta na obra *1001 livros para ler antes de morrer*, de Peter Boxall (2010)? Assim, teoricamente nos apoiamos em Eco (2010), considerando as formas contemporâneas de leitura a partir das listas e como elas podem ser usadas como primeiras representações da literatura a ser indicada.

Palavras-chave: Listas literárias; Indicações de livros; Leitura da literatura brasileira; Literatura brasileira no exterior

O trabalho propõe uma breve análise da obra *1001 livros para ler antes de morrer*, de Peter Boxall (2010), dando foco à presença da literatura brasileira em suas formas de indicação por meio de pequenas resenhas para recomendar ao leitor uma lista literária. Teoricamente, fazemos um diálogo com *A vertigem das listas*, de Umberto Eco (2010), para entender como uma lista de livros se constitui dentro do processo de indicação da literatura, em que é possível identificar uma ampla rede de conexões com seleção e organização de textos. Também mostramos um breve histórico das listas literárias quando formam conjuntos, por exemplo, como os livros do vestibular, os *best-sellers* e os cânones, e listas mais pessoais como as copiladas no *Listas extraordinárias*, de Shaun Uscher (2016). Acreditamos assim que, na contemporaneidade, formas textuais como essas (as listas) se tornam constantes e, às vezes, quase invisibilizadas pelo intenso uso cotidiano, mostrando um valor e uma dinâmica que registram desde usos pragmáticos até a difusão do conhecimento.

Fazendo um curto retrospecto da pesquisa, que se insere nos estudos do grupo de pesquisa Literatura e Educação, começamos a pensar a respeito do assunto “lista” no mestrado, que resultou na dissertação *Livros, leituras e leitores: a literatura do Espírito Santo no vestibular da UFES* (TRAGINO, 2015). Ao observar a presença da literatura do Espírito Santo no vestibular local, o da Universidade Federal do Espírito Santo, um

¹ Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), na linha de pesquisa Literatura: Alteridade e Sociedade (LAS). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES). Participa do grupo de pesquisa Literatura e Educação (<http://www.literaturaeeducacao.ufes.br/>), com orientação da professora doutora Maria Amélia Dalvi. Contato: arnon.tragino@hotmail.com.




dos pontos de análise do trabalho foi a lista de livros indicada como leitura obrigatória no exame. Percebemos que ela tinha a função de fazer o aluno conhecer e ler obras que não são familiares para ele, não só para mostrar o que foi possível aprender no ensino de literatura da escola, mas supostamente para levá-lo a refletir sobre um amadurecimento intelectual futuro dentro da universidade, cuja leitura dos livros indicados, basicamente o cânone da literatura brasileira, traria discussões como as de um curso de graduação.

Imaginamos o desdobramento disso na pesquisa de doutorado, pela tese em andamento *Listas literárias: uma história das indicações dos livros*, expandindo a ideia para a literatura de modo geral: como, onde e por que se formam listas na literatura? Na pesquisa, no entanto, fizemos um recorte sobre a presença e a ausência da literatura brasileira em listas internacionais, que são publicadas lá fora para o leitor estrangeiro e depois trazidas para cá, construindo uma imagem do que se produz e do que se lê para o público brasileiro.

O estudo sobre as listas ainda é novidade, mas já é possível encontrar fortuna crítica acerca do tema, como o capítulo “O que é que uma lista contém?”, do livro *A domesticação da mente selvagem*, de Jack Goody (publicado em 1977), com a visão de a lista ser um artefato antropológico. Também há o livro *The List – The Uses and Pleasures of Cataloguing*, de Robert Belknap (de 2004), com o conceito específico do que é uma *lista literária*. *A vertigem das listas*, de Umberto Eco (de 2009), que comentamos em breve. E *Listas extraordinárias*, de Shaun Usher (de 2014), mostrando uma vasta produção de listas na história e como ela pode ser um gênero textual e literário. Compendo o estudo, existem ainda os guias de leitura: *The New Lifetime Reading Plan*, de Clinton Fadiman e John S. Major (de 1960); *O livro das listas*, de David Wallenchinsky e Amy Wallace (de 1977); *1001 livros para ler antes de morrer*, de Peter Boxal (de 2006), que analisamos nesse trabalho; *501 grandes escritores*, de Julian Patrick (de 2008); e o mais recente *O livro da literatura*, de James Canton (de 2015), da coleção *As grandes ideias de todos os tempos*.

No Brasil, o tema é pesquisado pela professora Maria Esther Maciel (2010), da UFMG, como no livro *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Mas ainda há outras publicações como três edições da revista *Bravo* (*100 livros essenciais da literatura mundial*, 2007; *100 livros essenciais da literatura brasileira*, 2009; e *100 contos essenciais da literatura mundial*, 2009). Em termos de




guias, Léa Masina (2013; 2015) produziu o *Guia de leitura – 100 autores que você precisa ler* e o *Guia de leitura – 100 poetas que você precisa ler*. Há também outros pesquisadores que fizeram trabalhos com listas como Italo Moriconi, Tânia Pellegrini e Beatriz Rezende.

Falando sobre Umberto Eco, a pesquisa sobre listas faz parte dos seus trabalhos que tratam de elementos pouco convencionais. Seguindo a esteira de *História da beleza* (publicação de 2004, na Itália), *História da feiura* (de 2007), mas precedendo o *História das terras e lugares lendários* (de 2013), *A vertigem das listas* (publicado no Brasil em 2010) mostra um longo acervo de listagens, desde a *Ilíada* de Homero até a internet, que indicam um pensamento de categorização, catalogação e ordenação, instituindo uma referência sobre um conjunto, um plano sobre uma figura segmentada por muitos elementos. Essa ação cria uma imagem única, abrangente, que dá limites ou contornos aos objetos que se aproximam por algo em comum.

Entretanto, não existe uma origem clara para a listagem na literatura: a forma textual na *Ilíada* foi uma primeira investigação proposta por Eco (2010) para entender o processo de descrição de dois objetos: a frota grega no canto II e o escudo de Aquiles no canto XVIII. Posterior a isso, há também no livro de Eco, por exemplo, a lista de lugares na *Odisseia*; os deuses na *Teogonia* e de atividades em *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo; os gêneros na *Poética*, de Aristóteles, e na *Arte poética*, de Horácio, as aventuras de Eneias, na *Eneida* de Virgílio; as práticas medievais compiladas nos cancioneiros e nas novelas de cavalaria; os níveis do inferno de Dante, na *Divina comédia*; e a própria constituição da *Bíblia sagrada* para a editoração quando Gutenberg inventou a imprensa, o que propulsou a difusão dos livros em larga escala nos séculos seguintes.


A pluralidade e a multiplicidade de listas em nossa época como os vestibulares, as antologias, as coleções, as coletâneas, os mais vendidos da semana ou *best-sellers*, os cânones, os clássicos, os eventos e prêmios literários, os catálogos de livrarias e bibliotecas, as indicações de instituições governamentais, os livros eletrônicos e a internet chegam à ideia de Eco (2010) para discorrer sobre a comunicação de massa, mostrando certa impossibilidade de frear a produção de listagens dentro da construção de novas categorias de ordem e de classificação, o que gera o efeito de, às vezes, não se conseguir categorizar ou classificar os objetos. Assim, as noções de infinitude e caos



(como consequências do efeito gerado) vistas em *A vertigem das listas* mostram que a lista atravessa circunstâncias muito ambivalentes, mas, para além disso, ela promove principalmente uma inscrição nos gêneros textuais e literários, quando tentamos explicar sua presença nos contextos que apresentamos: nos livros, na literatura, nas coleções, na internet, etc.

Especificamente agora queremos dar atenção a dois conceitos: a ideia de lista poética, que o autor apresenta ao falar sobre os conjuntos de itens colocados numa obra literária ou numa obra ficcional, aspecto diferente, por outro lado, da lista prática, aquela do cotidiano, de uso pragmático: lista de compras, catálogos, receitas, etc. Entendemos que para o autor os conceitos não se simplificam apenas na diferença do que seja ficcional e não-ficcional, mas sim como um observador enxerga o que está listado: os níveis poéticos e práticos de uma lista dependem de concepções do sujeito, dependem de noções colocadas sobre o objeto, mas principalmente de alguma troca elementar de quem vê uma lista e como esta se dispõe. Seria paradigmático, para Eco, que uma lista literária traga então um exemplo adequado da junção das duas noções, pois a questão prática poderia ser colocada na função dos livros, dos objetos impressos, na materialidade daquilo que faz circular a escrita ficcional com seus modos e usos na leitura, como numa biblioteca, por exemplo. Em conjunto a isso também, o lado poético carregaria a ficção, a construção textual que se mostra ao leitor principalmente como informação literária.

Podemos enxergar essa perspectiva no diálogo com a obra *1001 livros para ler antes de morrer*, de Peter Boxall (2010), em que há a proposta para reunir 1.001 pequenas resenhas sobre diversos romances do mundo. Como explicado na introdução ao livro, Boxall diz que a inspiração veio das histórias árabes em *As mil e uma noites*, contadas por Sherazade noite após noite para evitar a própria morte. Não só por esse aspecto de sobrevivência, o autor informa também que o valor numérico contido no livro foi pensado como expansão infinita (uma tarefa de leitura que traria prazer por um longo tempo) e como brevidade urgente (já que essa leitura deveria preceder a morte). Além do fato de o projeto do livro dar primazia ao gênero romance, um dos pontos que destacamos é o argumento de Boxall acerca das intenções das resenhas em agir como confissões no fim de uma vida, tornando a leitura dos 1.001 livros irresistível e




obrigatória. Assim, esse conjunto listado não funciona apenas como um guia de leitura, mas promove um exercício de contato com a literatura ao longo da vida.

Esse acúmulo temporal que se desdobra numa ideia de contato para sempre com o literário pode ser visto em Eco (2010) pela noção de infinitude, em que seria possível descrever infinitamente o que se quer listar, alimentando um eterno dizer sobre um objeto. Isso significa dizer que a projeção para uma quantidade ideal de leitura seria uma atividade também de projeção do conhecimento, quando trazido e colocado na literatura diante do leitor. Em meio a essa perspectiva, é importante entendermos que o processo de descrição e listagem na recomendação de livros também denota o consumo desses objetos, tanto no campo mercadológico de se vender infinitamente textos para leitura, quanto em tornar acessível e, concomitante a isso, dizer que é bom ler muito.

No caso de listas literárias há uma metonímia quando um livro lista mil livros para leitura, mostrando assim o contato ideal, infinito ou que escapasse dos limites das possibilidades reais da leitura de uma pessoa. Todo esse alcance para além da realidade parece compor um projeto de sempre tentar fazer do leitor um sujeito insatisfeito com o pouco que já leu, dando às recomendações de leitura um caráter benéfico para sempre aumentar o consumo dos livros e absorver as visões de mundo da literatura. Apesar do leitor ter autonomia de poder retirar das listas aquilo que deseja ler, fazendo uma seleção da própria seleção ali já listada, ainda assim permanecem nelas as ausências, ou o que ainda falta ser lido (essencialmente as listas parecem ter esse nó, entre o que contém e o que não contém, pelo que percebemos). Mesmo que a produção de uma lista seja infinita, como demonstra Eco (2010), e sua representação seja dada de modo finito como está no título de *1001 livros para ler antes de morrer*, e mesmo que ainda seja possível uma pessoa ler 1001 livros durante toda a vida, o gênero textual lista pela metonímia que comentamos aliada a uma falta de mediação de leitura pode trazer uma sobrecarga para o leitor.

Se associarmos a noção de lista prática às recomendações de *1001 livros para ler antes de morrer*, observamos que a expressão numérica condensa tal função, uma vez que há a divulgação específica de 1.001 livros. Esse conceito de Eco (2010) indica que a disposição pragmática de mais de mil livros colocados numa estante e seguindo a ordem do livro de Boxall (2010) não só expõe uma forma de uso dos objetos impressos como também intui uma regularidade, um pensamento de organizar um modo de leitura e




apropriação desse material. Enquanto que a associação à lista poética estabelece o valor literário, o apreço estético e o interesse do leitor ao lidar com a ordem de leitura: nesse caso, é vista na reunião dos romances a pluralidade dos textos, ao mesmo tempo em que se reforça uma tradição literária.

Analisando então a literatura brasileira na obra e entendo as proximidades dos conceitos acima, ela se inicia com *A moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo (1844), e termina com *O filho eterno*, de Cristovão Tezza (2007). São ao todo 47 livros resenhados por José Castello, autor que certamente foi consultado pela equipe de Boxall na Inglaterra para escrever sobre o Brasil.

O padrão de escrita seguido pelo jornalista é sempre contextualizar o romance com a história, mas principalmente com a biografia do autor, recurso comum para deixar o leitor estrangeiro a par de como a obra surgiu. Mas Castello não inova nas descrições, ele mostra sempre a imagem mais conhecida pela crítica de cada romance, dando a entender, é claro, e concordando com o estilo das outras 954 resenhas, que o foco de *1001 livros para ler antes de morrer* é para os leitores comuns, os não especialistas em literatura. Além disso, a seleção dos 47 livros perpassa a cronologia, o histórico da produção romanesca no país, mostrando para esse leitor a primeira obra publicada até a última de grande repercussão.

O que instiga a análise, assim, são os elementos mínimos apresentados nas resenhas sobre os romances, que capturam a atenção do leitor. Tomando como exemplo os livros brasileiros citados, vemos *A moreninha* ser descrito por Castello como um sucesso, o romance que inaugurou o Romantismo no Brasil, o que recupera o imaginário do leitor sobre o amor a ser conquistado, especialmente pelas ações dos personagens Augusto e Carolina. Ao passo que as descrições de *O filho eterno* já evidenciam uma história sem idealizações, quase até sem esperanças, na insatisfação e na dificuldade de um pai ao criar um filho com síndrome de Down. O denominador comum das duas resenhas, no entanto, e que aparece nas demais 45, é apontar o grande público e a consideração de importância crítica da obra como motes para a recomendação de leitura. São raros os casos em que um livro pouco conhecido é divulgado nesse contexto, fato que coloca *1001 livros para ler antes de morrer* também com um foco comercial em manter o mercado ativo pelas altas vendas de obras já muito reconhecidas.



Retomando Eco (2010), podemos observar que a seleção e a listagem da literatura brasileira em *1001 livros para ler antes de morrer* são muito pragmáticas ao indicar 47 romances canônicos produzidos aqui, no pensamento de que o leitor estrangeiro poderia ler essa literatura por essas escolhas: 47 livros muito lidos e estudados que seriam conhecidos pelo leitor médio brasileiro e que portanto deveriam ser divulgados em outros países. Ao mesmo tempo, o conteúdo das histórias traria listada uma carga de representatividade poética: estilos, temas, metáforas e visões de mundo do que se cria na literatura do Brasil.


Essas perspectivas, por outro lado, não se separam de um uso de *1001 livros para ler antes de morrer* como um objeto enciclopédico para facilitar o conhecimento geral sobre a literatura. O mínimo oferecido por cada resenha, tanto no conjunto dos livros brasileiros, quanto no dos internacionais, pode auxiliar os leitores apenas para estes ostentarem um aparente saber literário superficial, conhecimento que efetivamente não possuem ou que talvez não buscam possuir devido à simplificação dada pelo tom mercadológico do livro, apesar da linguagem das resenhas também conter um discurso introdutório de divulgação e recomendação da obra para um primeiro contato ou uma leitura inicial, deixando o aprofundamento e estudo do texto para uma escolha do leitor.

O estudo crítico sobre as listas, portanto, busca ver a inscrição e o registro de um processo de organização do saber, um gênero textual e literário que promove uma divulgação do conhecimento, ora de maneira efetiva, ora de modo resumido. Assim, a pesquisa sobre as listas literárias também impulsiona a expansão da literatura, da leitura e da informação sobre os textos: a venda e o consumo de livros que recomendam outros livros podem ampliar e coordenar a escolha dos leitores, o que influenciaria conjuntamente a qualidade e a quantidade do que se lê. Nesse contexto, o ineditismo do trabalho, então, acrescenta um próximo passo às investigações sobre as textualidades contemporâneas.

Referências bibliográficas

100 LIVROS essenciais da literatura mundial. *Especial Bravo!* São Paulo, v. 1, n. 3, 2007.

100 LIVROS essenciais da literatura brasileira. *Especial Bravo!* São Paulo, v. 1, n. 1, 2009.



100 CONTOS essenciais da literatura mundial. *Especial Bravo!* São Paulo, v. 1, n. 9, 2009.

BELKNAP, Robert E. *The list: the uses and pleasures of cataloguing*. New Haven: Yale University Press, 2004.

BOXALL, Peter. (Ed.). *1001 livros para ler antes de morrer*. Tradução de Ivo Korytowski, Marcelo Mendes e Paulo Polzonoff. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

CANTON, James. (Org.). *O livro da literatura*. Tradução de Camile Mendrot. São Paulo: Globo, 2016.

ECO, Umberto (Org.). *História da beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2005

ECO, Umberto (Org.). *História da feiura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ECO, Umberto. *História das terras e lugares lendários*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2013.

FADIMAN, Clinton; MAJOR, John S. *The new lifetime reading plan*. New York: HarperCollins, 1999.

GOODY, Jack. *A domesticação da mente selvagem*. Tradução de Vera Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2012.


MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MASINA, Léa (Org.). *Guia de leitura: 100 autores que você precisa ler*. Porto Alegre: LP&M, 2013.

MASINA, Léa; BARBERENA, Ricardo; CARNEIRO, Vinícius (Orgs.). *Guia de leitura: 100 poetas que você precisa ler*. Porto Alegre: LP&M, 2015.

PATRICK, Julian. (Ed.). *501 grandes escritores*. Tradução de Livia Almeida e Pedro Jorgensen Junior. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

TRAGINO, Arnon. *Livros, leituras e leitores: a literatura do Espírito Santo no vestibular da UFES*. 2015. 145 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Programa de Pós-Graduação em Letras, ES. Disponível em:



http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/3292/1/tese_8594_Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Arnon.pdf. Acesso em: 20 de setembro de 2017.

USHER, Shaun. (Org.). *Listas extraordinárias*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

WALLECHINSKY, David; WALLACE, Amy. *O livro das listas: uma coletânea das informações mais curiosas do mundo*. Adaptação de Priscila Arida. Tradução de Mirian Groeger e Sylvio Gonçalves. Rio de Janeiro: Record, 2006.

HARRY POTTER: UMA ANÁLISE À LUZ DO *BILDUNGSROMAN*

Beatriz Masson Francisco (USP)¹

Resumo: Georg Lukács definiu o *Bildungsroman* como uma narrativa que "[possui como ação] um processo consciente, conduzido e direcionado por um determinado objetivo: o florescimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa de homens e felizes acasos (...). Em nosso trabalho, pretendemos mostrar que o Romance de Formação se reinventou com o tempo. Por conta disso, vamos apresentar a análise de uma obra extremamente popular na contemporaneidade, a série inglesa *Harry Potter*, que conquistou muitos leitores ao redor do mundo a partir da narrativa do processo de crescimento e amadurecimento de seu jovem protagonista, que dá título aos livros.

Palavras-chave: Romance de Formação; *Harry Potter*; Literatura Contemporânea

Introdução


Em *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica* (1967), Georg Lukács, delimita o conceito de *Bildungsroman* ao analisar a obra que viria a ser considerada o paradigma deste gênero, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Johann W. Goethe. Tendo sido escrito à época do surgimento e consolidação da burguesia enquanto classe social dentro da nova conformidade econômica da Europa, *Wilhelm Meister* vai retratar o percurso que o jovem protagonista faz em busca da construção de sua personalidade frente aos novos ideais que estavam aparecendo na sociedade de sua época. Esse percurso culmina em um processo de educação, sendo este o conteúdo primordial do *Bildungsroman*². Segundo Lukács, este gênero que integra a cultura do romance:

“[possui como ação] um processo consciente, conduzido e direcionado por um determinado objetivo: o florescimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa de homens e felizes acasos; pois o que se alcança desse modo é algo por si próprio edificante e encorajador aos demais, por si próprio um meio de educação.” (p. 141)

Dessa forma, entendemos que existe uma dificuldade de alocar as características do *Bildungsroman* para além da obra paradigmática de Goethe, tendo em vista que todo o seu conteúdo tem um respaldo muito grande nas mudanças sociais pelo qual a Alemanha

¹ Graduada em Letras – Português/Inglês (USP) e mestranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). Contato: beatrizmasson@hotmail.com.

² No posfácio a *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, Lukács estabelece que “*Os Anos de Aprendizado* é um romance de educação: seu conteúdo é a educação dos homens para a compreensão prática da realidade.” (2006, p. 592)



e o restante do continente estavam passando durante a transição do século XVIII para o XIX.

Contudo, a crítica pós-Lukács, representada aqui pelos estudos de Mikhail Bakhtin em *Questões de Literatura e Estética* (2011), vai estabelecer que toda e qualquer história que apresente “a imagem do homem em formação” (p. 217) é um Romance de Formação em potencial. Desconsidera-se, aqui, que o percurso da cultura do mérito pessoal adquirido³ fazia sentido para o entendimento da sociedade burguesa daquela época, mas talvez essa interpretação não caiba em análise de outras narrativas, como a *Ciropédia* de Xenofonte, uma vez que a conformidade social da Antiguidade não permite que a crítica apreenda a delimitação do conceito de formação da mesma forma.


Dadas as diferenças nas bases conceituais interpretativas a respeito do *Bildungsroman*, buscamos, com este artigo, um modo de análise que não desconsidere nem uma e nem outra observação feita pelos grandes autores que mencionamos. Desta forma, nosso ponto de vista é o de que o Romance de Formação, apesar de ter sua forma mais pura calcada nas obras paradigmáticas na transição entre os séculos XVIII e XIX, possui a capacidade de ser remodelado em narrativas posteriores à esta época – mesmo que ele não traga no cerne de seu conteúdo as marcas sociais de um dado tempo. Isso é dito porque o *Bildungsroman* possui características narrativas muito singulares que podem margear o conteúdo de histórias variadas. Segundo Jacobs (1989), um protagonista em formação

“tem como experiências típicas a separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, experiências intelectuais eróticas, experiência em um campo profissional e eventualmente, contato com a vida pública, política.” (1999, p. 61)

Atentos à noção de que o *Bildungsroman* remodela-se ao longo do tempo, gostaríamos de analisar, neste artigo, uma obra da atualidade que possui muitas características narrativas tal qual estabelecidas por Jacobs: *Harry Potter*. Tendo sido alvo de críticas acadêmicas negativas⁴, existem poucos trabalhos que fazem uma análise do

³ Em *O Cânone Mínimo*, Maas afirma que “a educação e a formação do jovem burguês, passaram a ser, nos inícios da época moderna, a ferramenta para a transição de uma cultura do mérito herdado para a cultura do mérito pessoal adquirido.” (1999, p. 16)

⁴ Como, por exemplo, no artigo de Harold Bloom *Can 35 Million Book Buyers Be Wrong? Yes.* (2000)



texto da série inglesa para além dos juízos de valor que muitas vezes acompanham seu nome.

Sendo assim, consideramos válido trazer, para dentro dos estudos literários, uma análise de *Harry Potter* à luz de algumas das características do *Bildungsroman*. A noção de processo de desenvolvimento do protagonista já é estabelecida a partir da configuração editorial da obra: são sete livros que narram os anos de aprendizado de Harry na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts. A partir da junção de um conceito bastante canônico, que é o *Bildungsroman*, à uma obra bastante popular, que é *Harry Potter*, esperamos ampliar o espaço para a voz não só dos leitores e leituras na contemporaneidade, mas também das obras e dos autores da contemporaneidade.


A narrativa de *Harry Potter*

Mundialmente conhecida, a série *Harry Potter* começou a sua trajetória dentro de um contexto numérico bastante diferente daquele que todos têm conhecimento hoje. O primeiro livro, *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, publicado em 1997 na Inglaterra, recebeu muitos não editoriais antes de ser publicado pela editora Bloomsbury, com uma tiragem de apenas 1000 exemplares.

No ano seguinte, os direitos de publicação da obra também foram comprados pela editora americana Scholastic, causando uma reviravolta no então tímido lançamento do livro: *The Sorcerer's Stone* teve um recorde absoluto de vendas, ficando por dois anos consecutivos no topo da lista de best-sellers do *New York Times* – um fato totalmente inédito para um livro de temática infanto-juvenil. Atualmente, dezessete anos após o lançamento do primeiro *Harry Potter*, toda a obra já foi traduzida para mais de 70 idiomas e totaliza quase quinhentos milhões de livros vendidos em todo o mundo.

Harry Potter é uma obra grandiosa em vários sentidos: seus números de venda são altíssimos, assim como sua popularidade frente a um público que é bastante variado. Grandiosa, também, é a construção de sua narrativa. Como dito anteriormente, a história de Harry se desenrola ao longo de sete livros que narram uma série de acontecimentos em torno do protagonista, que aos 11 anos descobre ser um bruxo famoso, possuindo o direito de estudar magia na escola de Hogwarts. Marcado por uma cicatriz em forma de raio no meio da testa, Harry sempre teve dúvida a respeito do seu passado e da morte de seus pais – fatos que sempre foram omitidos do menino pelos seus parentes trouxas⁵, os

⁵ Denominação escolhida pela tradutora de “pessoa não-bruxa”.



Dursley, que além de serem pessoas omissas, sempre foram duros e ofensivos em relação à criação do menino.


Com a descoberta do mundo da magia, Harry também descobre que ele foi o responsável pelo desaparecimento do pior bruxo que já existiu, Lorde Voldemort. Voldemort foi o causador da morte dos pais de Harry e de por sua cicatriz em forma de raio, o sinal físico que o vilão deixou no menino na tentativa frustrada de matá-lo também. É possível dizer que as narrativas dos sete livros giram em torno dessa grande problemática, que é a relação de Harry com Voldemort. A maneira com que essa problemática se dá, no entanto, é bastante variada e segue uma dinâmica própria livro a livro.

No entanto, devemos nos lembrar que os sete livros de Rowling não estão somente centrados nesse enredo mais geral. Harry vai descobrindo as especificidades do mundo da magia, sua organização política interna, seus hábitos próprios e a maneira pela qual ele, Harry, se relaciona com isso tudo. A narrativa da vida do menino bruxo conta com outras duas personagens que são primordiais nos sete livros: Rony Weasley, o primeiro amigo bruxo de Harry, filho de uma família de enorme tradição dentro do mundo da magia e Hermione Granger, a menina nascida trouxa, que possui uma inteligência muito aguçada e é tida como a melhor amiga de Harry e Rony.

A ambientação da narrativa acontece em dois lugares centrais: o mundo dos trouxas, caracterizado pela casa e pelas atitudes dos tios de Harry, e o mundo dos bruxos, cujo lugar de maior ação é Hogwarts, a escola de magia e bruxaria. Esse mundo também contempla outros ambientes em que a narrativa se desenrola, tais como A Toca, o Beco Diagonal, Hogsmeade e o Ministério da Magia.

A escola, portanto, se apresenta como o grande espaço de ação da narrativa: é em Hogwarts que Harry vai ter contato com suas origens bruxas, bem como vai aprender a controlar e expandir o uso da magia. Hogwarts é o espaço da educação, seja em sentido mais literal, seja em sentido metafórico. É na escola, também, que Harry vai contar com o apoio de seus mentores bruxos, que o auxiliarão em seu processo formativo intelectual e pessoal.

Esses mentores, em sua maioria, aparecem na figura de professores. O grande mentor de Harry é Alvo Dumbledore, o bondoso diretor da escola. Rúbeo Hagrid, o personagem meio-gigante e Remo Lupin, o lobisomem, são outros dois professores que



auxiliarão Harry durante sua caminhada formativa. Outro personagem que aparece como mentor do menino-bruxo é Sirius Black, que é padrinho do menino. Na análise que apresentaremos adiante, pretendemos mostrar o modo com o qual a presença desses mentores, bem como a participação e integração de Harry no espaço escolar contribuem para reforçar nossa hipótese de que *Harry Potter* apresenta certos elementos do *Bildungsroman* em sua narrativa.

Harry Potter, o menino em formação


Em aspectos gerais, é possível dizer que *Harry Potter* é uma obra que se propõe a narrar a formação educativa que seu protagonista recebe ao longo de sete anos. Harry descobre ser bruxo ao mesmo tempo em que descobre que existe uma escola para pessoas como ele, que precisam aprender a controlar e dominar com maestria o seu dom. Rúbeo Hagrid é o primeiro personagem do mundo mágico a ser introduzido na narrativa de *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* com o objetivo de mostrar as particularidades desse mundo ao menino⁶.

Contudo, é inevitável para Harry conhecer o funcionamento do mundo bruxo sem desconhecer suas origens enquanto indivíduo. De saída sabemos que o garoto é famoso entre os seus por ter derrotado, ainda enquanto bebê, Lord Voldemort. Portanto, a formação de Harry se relaciona com a esfera da educação *e também* com a esfera de formação de *ethos*. Hogwarts está lá para mostrar ao menino como manusear uma varinha mágica e preparar poções, mas ela está lá principalmente, para conduzir o protagonista ao caminho da autodescoberta – que sempre ocorre fora das leis que regem a educação institucional.

Harry descobre que é um bom velocista ao montar em uma vassoura e salvar a vida de um amigo- bem longe dos olhos e da permissão da professora de voo. Por conta disso, ele acaba sabendo que herdou esse dom de seu pai, que foi um grande jogador de Quadribol⁷ em seus tempos de escola. Harry não sabe, literalmente, quem ele é até Hagrid aparecer em sua vida. Descobrir suas habilidades enquanto bruxo, além de leva-lo a conhecer melhor a si mesmo no presente, também o leva a conhecer sua origem com mais

⁶ Em *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* lemos: “ ‘Ah, go boil your heads, both of you’, said Hagrid. ‘Harry – yer a wizard’ There was silence inside the hut. Only the sea and the whistling wind could be heard. ‘I’m a *what?*’ gasped Harry. ‘A wizard, of course’, said Hagrid, sitting back down on the sofa, which groaned and sank even lower, ‘an’ a thumping good’un, I’d say, once yeh’ve been trained up a bit’ (...)” (2008, p. 51)

⁷ Esporte do mundo bruxo.



clareza. E, como veremos mais adiante, a junção dessas descobertas todas – regidas ou não por Hogwarts e por seus professores – é que será a grande responsável por iluminar Harry em seu caminho formativo.

Em *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, vemos que Harry possui o dom da ofidioglossia, ou seja, a habilidade de falar com cobras⁸. Ele mesmo desconhecia essa habilidade e, embora a tenha usado para convencer uma serpente a não atacar um amigo, mais tarde o menino descobre que tal característica é normalmente encontrada em bruxos das trevas. Sabemos que a simbologia da cobra, disseminada por várias vertentes ligadas à cultura ocidental, alude à tentação, o engano, à morte e à destruição. Em *Harry Potter*, a casa de Sonserina, cuja insígnia é uma cobra, é famosa por ter acolhido Voldemort e seus seguidores em seus tempos de escola. O próprio Voldemort é ofidioglota.


Se havia alguma certeza de que Harry Potter possuía qualidades extremamente opostas às de seu arqui-inimigo, vemos aqui que eles compartilham habilidades. Habilidades estas que Voldemort transmitiu para Harry na noite em que ele tentou matá-lo. Contudo, é relevante observarmos o que o menino faz com esse dom diante de tal associação: seguir os passos de Voldemort não é uma opção válida, mas salvar a escola de uma ameaça mortal parece ser.

E aqui vemos que a formação de Harry enquanto indivíduo está totalmente associada às escolhas que ele faz diante da descoberta de suas habilidades e do aprimoramento em sua educação bruxa em detrimento de acatar rótulos previamente estabelecidos: se um ofidioglota é, necessariamente, um bruxo das trevas, Harry vai ser uma exceção à regra por escolha própria, para seguir um caminho que parece ser coerente com o pouco que ele conhece de suas origens.

Episódios deste tipo são recorrentes na narrativa da obra como um todo. Em *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, Harry presencia inúmeras vezes a trágica morte de seus pais cada vez que um Dementador⁹ se aproxima dele. Longe das doutrinas

⁸ “Harry wasn’t sure what made him do it. He wasn’t even aware of deciding to do it. All he knew was that his legs were carrying him forward as though he was on casters and that he had shouted stupidly at the snake, ‘Leave him alone!’ And miraculously – inexplicably- the snake slumped to the floor, docile as a thick, black garden hose, its eyes now on Harry. Harry felt the fear drain out of him. He knew the snake wouldn’t attack anyone now, though how he knew it, he couldn’t have explained.” (2008, p. 194)

⁹ Dementadores são criaturas mágicas que guardam a prisão dos bruxos, Azkaban. Elas têm a habilidade de extrair toda a felicidade do lugar em que se encontram, podendo liquidar, inclusive, a alma de uma



institucionais, Harry convence o professor Lupin a ensiná-lo um feitiço bastante avançado que possa combater as criaturas. Dessa forma, aos treze anos, Harry aprende a conjurar o Feitiço do Patrono salvando a si mesmo de reviver a morte de seus pais e salvando Sirius Black, seu padrinho que fora injustamente condenado à prisão.

No livro seguinte, *Harry Potter and the Goblet of Fire*, o protagonista é inscrito de maneira misteriosa no perigoso Torneio Tribruxo, uma espécie de jogo destinado aos estudantes maiores de idade das escolas de magia europeias. O motivo de os escolhidos serem maiores de idade se justifica porque esses bruxos já completaram todos os estágios de sua educação mágica e, portanto, teriam grande capacidade de passar pelas tarefas exigidas pelos organizadores do Torneio.


Harry, no entanto, tem apenas 14 anos quando é selecionado para participar dos jogos. Claramente inserido em uma armadilha, o menino consegue passar pelas tarefas do Torneio com a ajuda dos amigos, mas, principalmente, usando o conhecimento que ele adquiriu através de suas experiências *fora* dos muros da escola. Devemos nos lembrar novamente que o processo de formação de Harry se relaciona intimamente com a descoberta de suas origens e com o motivo de ele ser o menino que sobreviveu.

Neste quarto volume da série, Voldemort retorna ao mundo bruxo depois de um longo período de exílio. Seu grande objetivo, além de tomar para si todo o poder que organiza a comunidade bruxa, é o de aniquilar a vida de Harry. Por conta disso, a narrativa *Harry Potter and the Order of the Phoenix* vai se centrar em torno desta problemática e, mais que isso: ela vai mostrar ao leitor um Harry “às avessas”, com uma personalidade extremamente diferente das apresentadas nos livros anteriores.

Nos volumes anteriores à *The Order of the Phoenix*, a formação do *ethos* de Harry estava estritamente ligada às descobertas a respeito do seu passado e das suas habilidades bruxas, sendo elas inatas ou não. É possível dizer que a quinta narrativa de Potter, diferentemente das anteriores, vai mostrar a formação do protagonista em detrimento das ações que ocorrem no presente.

Voldemort é uma ameaça ao mundo bruxo como um todo, mas ele é, também, uma ameaça que é pessoal à Harry – afinal de contas, foi o próprio Harry que sobreviveu à maldição da morte. Foi Harry, também, que presenciou a volta de Voldemort ao mundo

pessoa. No terceiro volume da obra, os Dementadores são enviados à Hogwarts para proteger a escola de Sirius Black, que estava foragido da prisão.



dos vivos, mas poucas pessoas da comunidade bruxa acreditam em sua palavra, já que Harry é, apenas, um adolescente.

Por conta disso que a narrativa de *The Order of the Phoenix* se baseia, sobretudo, no ímpeto da transgressão: verdades se tornam mentiras quando proferidas por um jovem que já passou por todo tipo de experiência que se pode imaginar. É preciso, portanto, se fazer ouvir. Para escapar do controle imposto pelo Ministério da Magia e pelas novas diretrizes escolares, Harry funda uma organização estudantil chamada Dumbledore's Army para ensinar jovens bruxos a manejar feitiços e habilidades de magia defensiva que pode ser útil no combate a Voldemort e seus seguidores.

Mais uma vez, episódios daquilo que poderia ser formação no sentido de “educação institucional” escapam à tradição dos romances paradigmáticos do gênero. A formação, em *Harry Potter*, se relaciona com o desenvolvimento de habilidades em concomitância com a esfera de experiência subjetiva em detrimento de uma formação que almeja a ocupação de um lugar na sociedade no qual o protagonista está inserido.

E isto aparece claramente neste quinto volume da série, onde Harry descobre que Voldemort o persegue por conta de uma antiga profecia feita a respeito dos dois. O menino era visto como uma ameaça ao poder de Voldemort. A saída seria liquidá-lo antes que a profecia se concretizasse de fato. Contudo, Harry desconhecia essa informação porque Dumbledore sempre o achara muito criança para entender a gravidade do fardo que o menino carregara desde criança:


“(…) ‘Eleven, I told myself, was much too Young to know. I had never intended to tell you when you were eleven. The knowledge would be too much at such a young age.

(…) And so we entered your second year at Hogwarts. And once again you met challenges even grown wizards have never faced. (...) Well, it seemed to me that twelve was, after all, hardly better than eleven to receive such information.

(…) We entered your third year. (...) Young you might be, but you had proved you were exceptional. My conscience was uneasy, Harry. I knew the time must come soon...(…)

(…) But you came out from the maze last year, having watched Cedric Diggory die, having escaped the death so narrowly yourself (...) And now, tonight, I know you have long been ready for the knowledge I have kept from you so long, because you have proved that I should have placed the burden upon you before this.’ “(2008, pp. 838-839)

Em uma espécie de retrospectiva, Dumbledore enumera as inúmeras habilidades adquiridas por Harry através de suas experiências dentro do mundo bruxo para justificar a formação do caráter do garoto. Harry se mostrou um aprendiz excepcional para a pouca



idade e, portanto, merece saber que todas as etapas de sua formação se convergem para livrar seu mundo de origem das ameaças de Voldemort. O sexto volume da série, *Harry Potter and the Half-Blood Prince* se propõe a narrar as aventuras do protagonista em busca do passado de seu inimigo. Harry sai em expedições com Dumbledore para ter acesso ao percurso formativo de Voldemort, na tentativa de conhecer melhor a pessoa que ele precisa combater.

Nessas viagens, Harry descobre que Voldemort dividiu sua alma em sete pedaços na tentativa de se tornar imortal. Como neste volume Dumbledore, que é o grande mentor de Harry, morre, o garoto se vê sozinho de fato. Todo tipo de ensinamento que ele deveria ter tido ao longo de sua formação enquanto sujeito e enquanto bruxo já lhe fora passado, quando não descoberto por ele mesmo.


Desta forma, o protagonista e seus amigos saem, em *Harry Potter and the Deathly Hallows* em busca de cada parte da alma de Voldemort¹⁰, com o objetivo de destruí-las uma a uma para acabar com o legado ameaçador do bruxo das trevas dentro de seu próprio mundo. Harry não contava, contudo, que ele próprio era uma horcrux: uma parte da alma de Voldemort habitava o corpo de Harry desde a primeira tentativa de homicídio que ele sofreu.

Por conta disso que o menino compartilha inúmeras dons bruxos com Voldemort: ambos são ofidioglotos e ambos têm acesso à mente um do outro. Contudo, o que diferencia um bruxo do outro, tendo um peso crucial na formação de Harry, são as escolhas feitas por eles. Para além do desenvolvimento de suas habilidades bruxas, o protagonista *escolhe* seguir um certo padrão de ação dentro da narrativa, e é isso o que o leva a liquidar seu inimigo.

Quando Harry escolhe, por livre e espontânea vontade, se sacrificar para salvar seu mundo, vemos que toda a sua formação o levou a encarar a morte de alguma forma. E é isso que o diferencia de Voldemort: Harry jamais temeu a morte, jamais teve o desejo insensato de se tornar um bruxo poderoso e imortal. Como vemos, acolher a morte como uma velha amiga acaba fazendo com que Harry realmente salve seu mundo, além de ele ser salvo individualmente.

Conclusão

¹⁰ No universo de J.K. Rowling, a divisão da alma é denominada Horcrux.



Wilma Patrícia Maas, em um estudo bastante interessante a respeito da estrutura do *Bildungsroman* posto em ação na narrativa de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*¹¹, afirma que a narrativa do Romance de Formação trabalha com a noção de processo: “[o Romance de Formação apresenta] uma sucessão de etapas, teologicamente encadeadas, que compõem o aperfeiçoamento do indivíduo em direção à harmonia e ao conhecimento de si e do mundo.” (MAAS, 1998, p. 27)


A série *Harry Potter*, tanto por conta de sua estrutura de publicação – sete livros, que narram a vida de Harry dos 11 aos 17 anos – quanto por sua estrutura narrativa, expõe a noção de processo pelo qual o personagem passa. Cada ano na escola de Hogwarts, narrado em etapas sucessivas de aprendizado e aperfeiçoamento, mostra à Harry que o grande objetivo de sua formação é, no fim das contas, livrar seu mundo da ameaça de Voldemort.

É importante observarmos que os três primeiros volumes da série enfatizam bastante a questão do autoconhecimento: ao mesmo tempo em que Harry se acostuma com os pormenores do mundo bruxo, um mundo no qual ele sente realmente pertencer, ele também entra em contato com suas origens. Por conta disso, afirmamos que a formação do personagem tem estreita relação com seu passado. Conhecer o passado, para Harry Potter, significa entender o presente para tentar mudar o futuro.

O futuro, no caso, se apresenta como ameaça iminente no quarto volume da série. De *The Goblet of Fire* em diante, os aspectos ligados à formação de Harry têm muito mais a ver com aquilo que ele aprende sobre seu inimigo e sobre a magia necessária para ele liquidar esse inimigo. Nos quatro últimos volumes da série, o protagonista aprende que conhecer Voldemort é, também, conhecer a si mesmo – e as escolhas feitas por um e por outro são aquilo que os difere.

Harry Potter entende que a sua formação é, dentre outras coisas, pautada pelas escolhas que ele fez. Ele *escolhe* encontrar a Pedra Filosofal para salvá-la, e não para utilizá-la em benefício próprio. Ele *escolhe* lutar contra o basilisco para livrar os bruxos nascidos trouxas de um destino terrível. Ele *escolhe* salvar seu padrinho dos dementadores, mesmo que isso custe a fuga de uma pessoa verdadeiramente culpada. Ele

¹¹ MAAS, Wilma Patrícia. *O Cânone Mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora da Unesp, 2000, p. 27.



também *escolhe* lutar contra Voldemort para poder salvar o mundo bruxo do reinado de terror espalhado pelo bruxo das trevas.

Albus Dumbledore, em *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, afirma que “it is our choices (...) that show what we truly are, far more than our abilities.” (2008, p. 333) A série como um todo nos mostra que a formação de Harry está amplamente ligada às escolhas que ele faz durante os mais variados eventos que acontecem em sua vida. Elas nos mostram a construção do *ethos* de Harry – e essa construção, bem como a autodescoberta, são elementos típicos de uma narrativa formativa.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Editora 34, 1967.

MAAS, Wilma Patrícia. *O Cânone Mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora da Unesp, 2000.

ROWLING, J.K. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. Nova York: Scholastic, 2008.

_____. *Harry Potter and the Deathly Hollows*. Nova York: Scholastic, 2008.

_____. *Harry Potter and the Goblet of Fire*. Nova York: Scholastic, 2008.

_____. *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. Nova York: Scholastic, 2008.

_____. *Harry Potter and the Order of Phoenix*. Nova York: Scholastic, 2008.

_____. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. Nova York: Scholastic, 2008.

_____. *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. Nova York: Scholastic, 2008.

NOSSAS VIDAS SÃO DIFERENTES, NOSSAS LEITURAS, TAMBÉM

Bruna Paiva de Lucena (SE-DF)¹

Resumo: Nos três textos literários que foram trabalhados nesta comunicação, a saber: “Não vou mais lavar os pratos” (2000), de Cristiane Sobral, “Totonha” (2005), de Marcelino Freire, e “Bastou o meu CEP” (2016), de Meimei Bastos, a utilidade da leitura e da escrita foi problematizada e questionada, de modo a dar a ver outras perspectivas de enfrentamento dessa realidade, outras formas de leitura da vida. Se as vidas são diferentes, assim também são as formas de lê-la, interpretá-la, bem como são distintas as maneiras de se ler e interpretar os textos.

Palavras-chave: Escritas; Leituras; Lugar de Fala


O grande poeta popular Patativa do Assaré, em seu celebre poema “Cante lá que eu canto cá”, publicado a primeira vez em 1978, traz a seus leitores e ouvintes uma concepção de singularização das vidas, das formas de ver, das formas de criar e por que não, das formas de se ler a realidade. Ao dizer, “Pois você já tá ciente / Nossa vida é diferente / E o nosso verso também” (Assaré, 2002), o poeta ultrapassa a mera vontade de apartamento de dois mundos – o do sertão e o da cidade, o popular e o erudito, analfabetos e leitores –, e celebra a possibilidade de coexistência legítima de diversas formas de se estar no mundo, de encará-lo, de vivê-lo de forma digna.

A diferença é positivada pelo poeta, entendida como algo capaz de aumentar o mundo. Não é uma questão escamotear as diferenças, dizendo que todos são iguais, uma vez que isso seria quase dizer que seu mundo não existe, num exercício de uniformização pelo apagamento, porque, ao contrário, suas palavras assumem que é a diferença, visível e legítima, do mundo de lá.

O jogo de palavras e de sentidos que o poeta estabelece entre os de cá – seus iguais – e os de lá – seus diferentes – dá a ver o argumento ao qual o poeta responde, segundo o qual os de lá são aqueles que têm e os de cá, que não têm.

Nesse contexto de negatização da diferença, e mesmo de diminuição daqueles que não possuem, está o não domínio da palavra escrita e, conseqüentemente, da leitura. Vivemos em um país onde parte considerável é analfabeta, estima-se que essa parcela corresponda a 27% da população. Por volta de 13 milhões de pessoas no Brasil não

¹ Professora da Secretaria de Educação do Distrito Federal (SE-DF) e Doutora em Literatura e Práticas Sociais (UnB). A elaboração e a apresentação desta comunicação foram possíveis graças ao apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF). Contato: brunaplucena@gmail.com



escrevem o próprio nome ou lêem a identificação das ruas que ora e vez pisam. Em suas vidas, as palavras escritas são o desconhecido, o inatingível, sendo, em alguns contextos, o que os oprime.

Para nós que vivemos envoltos em palavras escritas, em um mundo polifônico de textos em papel e telas, o domínio da leitura e da escrita muitas vezes não perpassa nossos questionamentos como pesquisadores, já que a palavra é a substância sobre a qual corriqueiramente nos debruçamos. A prerrogativa do escrito e o imperativo do escriptocêntrico em nossos estudos não deixam também de denunciar nossa indiferença para o problema e o seu não enfrentamento. As seguintes indagações podem ser postas neste sentido: Mas não estamos tratando da literatura, da leitura? A literatura não pressupõe o escrito, a leitura e a escrita? A constituição da literatura já não implica a exclusão do que não se pode escrever e ler?

A resposta imediata a essas perguntas é SIM. Em nosso universo de preocupações, o não domínio da letra é entendido como algo a ser combatido exclusivamente no âmbito das políticas públicas da educação e cultura, pressupondo o estudo acadêmico da literatura a escrita e leitura de seus agentes e consumidores, sendo o literário calcado muitas vezes em bases unicamente escriptocêntricas, conforme comprova ampla pesquisa acadêmica realizada no âmbito da poética das vozes, a exemplo da empreendida pela estudiosa feminista Ria Lemaire. Os estudos literários conformam-se, de um modo geral, no que Antonio Candido designa de “direito à literatura”, e sua reivindicação é a da aquisição da alfabetização para a democratização do texto.

Saber ler e escrever é, inegavelmente, um bem simbólico, um capital cultural, que possibilita o acesso a um mundo. O domínio da cultura escrita é um índice de distinção social. Em um país com a imensa desigualdade econômica e social como o nosso, o direito a esse mundo é muitas vezes usurpado. Contudo, seria possível pensar, em um exercício de radicalidade discursiva, mas também existencial, na recusa objetiva a esse bem? Em uma negação à entrada no universo da escrita e no que ele representa? Em um exercício de questionar o *a priori* inquestionável?


Nesse sentido, se buscará nesta comunicação pensar sobre a problemática do acesso à escrita e leitura e do seu domínio, bem como o binarismo entre cultura/conhecimento escriptocêntrico (formulado no âmbito da cultura de elite) e cultura/conhecimento oral

(desenvolvido mediante uma cultura popular), que têm assumido nuances diversas em obras recentes de nossa literatura.

São três os textos literários que serão trabalhados no primeiro momento deste estudo, a saber: “Não vou mais lavar os pratos” (2010), da poeta carioca radicada em Brasília Cristiane Sobral, “Totonha” (2005), do escritor pernambucano Marcelino Freire, e “Bastou o meu CEP” (2016), da jovem poeta e *slammer* de Samambaia (DF) Meimei Bastos. A escolha por esses textos deu-se por neles a utilidade da leitura e da escrita ser problematizada e questionada, de modo a dar a ver outras perspectivas de enfrentamento dessa realidade, outras formas de leitura da vida².

Seria possível pensar, em um exercício de radicalidade discursiva, mas também existencial, na recusa objetiva à leitura e escrita? Em uma negação à entrada no universo da escrita e no que ele representa? Em um exercício de questionar o *a priori* inquestionável? Esse exercício é feito pelo escritor pernambucano Marcelino Freire em seu conto “Totonha”, publicado em 2005, no livro *Contos Negreiros*, ganhador do prêmio Jabuti de 2006. Este conto é narrado em primeira pessoa pela personagem que dá nome ao texto, Totonha, que, como em um palco, questiona o valor em sua vida de se escrever e ler, além de tratar essas ações como sinônimas de cooptação a um sistema de valores, de modo que se manter alheia a eles é significado como um ato de resistência. Ao final do conto, Totonha diz: “Não preciso ler, moça. A mocinha que aprenda. O doutor. O presidente é que precisa saber o que assinou. Eu é que não vou baixar minha cabeça para escrever”.

² Em um segundo momento desta pesquisa, que não foi compreendida nesta comunicação, além de buscar entender os posicionamentos tomados pelas personagens desses textos em face do domínio ou não do escrito, foi pensada a relação entre lugar de fala e formas e perspectivas de leitura de textos e da vida. Foram trazidas experiências de leitura em sala de aula de língua portuguesa da educação básica pública da periferia de Brasília. A problemática central que guia este estudo foi formulada no contexto de ensino e aprendizagem, em que nós, como docentes, nos deparamos com alunos pertencentes a diversas camadas sociais, econômicas e arranjos familiares. A pergunta “Qual o valor da letra na vida das pessoas?” esteve embasando todo este trabalho, que ainda está em fase preliminar de elaboração, mas que se propõe como um projeto de pesquisa a ser desenvolvido ao longo dos anos de 2017 e 2018. A análise destes textos foi guiada pela pergunta inicialmente esboçada “Qual o valor das palavras escritas e lidas na vida das pessoas?”, em que se buscou ler e ouvir essas histórias tentando apreender toda sua potencialidade questionadora do nosso atual contexto social de alfabetização e valorização da cultura unicamente escrita. Por fim, serão propostas em sala de aula atividades de leitura e interpretação com alunos da disciplina de língua portuguesa das três séries do ensino médio. Nestas atividades, será possível escutar alunas e alunos demonstrando o quanto sua perspectiva de vida interfere em sua perspectiva de leitura dos textos, o que enriquece enormemente os próprios textos literários e os trazem para diversos contextos de circulação. Mas nesta comunicação, esta etapa do estudo não foi incluída.




O tom do conto é o de resposta à afirmação-indagação: você não saber ler, você não sabe escrever; por que não aprende? A personagem está claramente rebatendo a isso: “Capim sabe ler? Escrever? Já viu cachorro letrado, científico? Já viu juízo de valor? Em quê? Não quero aprender, dispenso”. É claro o tom de desdém desaforado adotado pela personagem. O conto consiste justamente nesse espaço de resposta performática, em que a página funciona como palco para a encenação de uma possibilidade e não de uma única verdade, já que se suspende a ideia de totalidade ao se escancarar teatralmente os limites dos significados presentes na realidade.

Trata-se de um exercício retórico e teatral que, apesar de sua parcialidade, tem um importante caráter problematizador da segregação gerada pela diferença cultural – os que leem e escrevem e os que não. Como afirma Roland Barthes, “toda retórica visa a superar a dificuldade do discurso sincero”. E a parcialidade trazida pela retórica discursiva não só nos indica que se trata de um discurso que foge à sinceridade, para fugir ao julgamento, preconceito, discriminação, pena e lamentação.

Não se trata da possibilidade de escolha entre desfrutar ou não do mundo das palavras, mas na defesa do valor de quem não lê, até mesmo da defesa ressentida da sua existência. Essa poética anuncia performaticamente uma ambivalência de valores, já que para Totonha aceitar a cultura escrita parece ser aceitar uma unissonância cultural e existencial, baixar a cabeça a uma imposta cultura de elite. Ler e escrever servem para quê? Essa personagem recusa à experiência do aprendizado da língua, da escrita, da literatura, renuncia as funções da escrita e da leitura.

Assim, instauram-se gestos de negação ao planejado, ao discurso previsível. Totonha vira a mesa com um revide performático, como uma recusa perante o mundo da escrita. A incômoda alternativa escolhida pela personagem ganha corpo no texto, a despeito de na realidade seu discurso ser amplamente refutável. Daí se percebe o poder que a performatividade agrega a esse texto.

A performance é a estética adotada para a ressignificação de uma ausência, positivada pela personagem como uma outra forma de se viver, como uma falta para os outros, mas que para ela não existe, como “a geografia do rio seco” e “o risco da poeira”. Ela negligencia as implicações de não se saber ler e escrever no mundo prático, desfazendo-se dessa negatividade, e dá a ver a dispensabilidade das letras em sua vida: “Morrer, já sei. Comer, também. E vez em quando, ir atrás de preá, caruá. Roer osso de




tatu. Adivinhar quando a coceira é só uma coceira, não é uma doença. Tenha santa paciência!”, diz Totonha. A narrativa questiona o pressuposto da falta de quem não sabe ler e escrever e mesmo articula um gesto de extremo desprezo a quem dúvida da autossuficiência e totalidade de quem não domina as letras, ao mesmo tempo em que afirma a possibilidade de se viver sem sentir-se diminuída pelo não acesso ao universo da escrita.

A voz de Totonha nos impele a realizar o movimento que o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro denomina de dupla implicação, já que seu posicionamento carrega a potência de alterar o discurso de verdade segundo o qual ler e escrever são bens que todos desejam, havendo a “comum alteração dos discursos em jogo” (2002, p. 19). Uma leitura que não compreenda o discurso de Totonha como uma alteridade possível, vivível e verossímil desumaniza e mesmo destitui de valor um mundo não escriptocêntrico.

Fazendo também um movimento de negação combativa – que consiste em uma forma de superar a mera *negação constitutiva* e colocar-se em posição de combate, invertendo a ordem de valores estabelecidos historicamente, ameaçando e desestabilizando – a *slammer* brasileira Meimei Bastos diz em poema publicado em 30 de março de 2016 em uma rede social:

Eu num li Beauvoir,
fiz foi presenciar a covarde
“superioridade” masculina
nos roxos de minha mãe.
Foi daí que eu me inventei feminista,
sem nem saber,
que toda vez que me punha na frente
pra ele num bater
pra defender
com pouco mais de quatro anos
eu já lutava
contra o que tempos depois
iria conhecer pelo nome machismo.
Eu num li foi nada!
fiz foi viver!
ver,
veja! (Bastos, 2016)

Aqui, reivindica-se a aprendizagem pela experiência na carne e não mediada por livros. Contrapõem-se ler a viver, traçando-se uma dicotomia entre essas ações no que se refere às formas de se acessar ao mundo. As marcas da violência gênero são apontadas como a base para a formulação de uma consciência feminista, marcada essencialmente



por determinado espaço de classe, de gênero e de raça. O feminismo construído sem suas teorias, que são anteriores a sua prática, é tomado nesse poema como arma que se constitui a partir de uma experiência de vida, sendo a leitura apontada apenas como uma outra forma de conhecimento. Aqui a vivência é a partida para o pensamento.


Contrariamente a atitude de Totonha, e também da encenada no poema de Meimei Bastos, que se recusam a abaixar a cabeça para ler, no poema “Não vou mais lavar os pratos”, da escritora carioca radicada em Brasília Cristiane Sobral, abaixar a cabeça para ler, no sentido de adentrar e dominar o escrito, é um exercício de libertação, redenção de um espaço de servidão, e uma forma de acesso a um mundo feito para poucos, de liberdade e cuidado consigo³. Leio um trecho:

Não vou mais lavar os pratos
Nem vou limpar a poeira dos móveis
Sinto muito. Comecei a ler
Abri outro dia um livro e uma semana depois decidi
Não levo mais o lixo para a lixeira
Nem arrumo a bagunça das folhas que caem no quintal
Sinto muito. 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 (Sobral, 2010).

Nesse poema, a relação entre empoderamento e acesso ao mundo escriptocentrico é clara. A distinção entre trabalho braçal e intelectual é posta e mesmo exagerada em um performance do eu-lírico, na tentativa de ressaltar a tomada deliberada de determinado pensamento perante a vida.

Em contraposição à personagem Totonha e ao eu-lírico de Meimei Bastos, esse poema festeja a libertação da vida doméstica, que no poema é destituído de significância para a vida, e a apropriação do bem simbólico que é a leitura significativa. A experiência na vida doméstica entendida nos outros poemas como fonte de conhecimento sobre a vida como um todo, é rejeitada performaticamente em “Não vou mais lavar os pratos”, em que o eu lírico faz uma elegia ao mundo escriptocentrico que acaba de entrar. A divisão entre

³ Em *Guia afetivo da periferia*, Marcus Vinicius Faustini (2009) liga o gesto de abaixar a cabeça para ler como um gesto de salvação, ao contrário de Totonha: “De súbito, uma pedra quebrou o vidro, passando por cima da minha cabeça. Estar lendo e encurvado no banco pelo cansaço salvaram minha cabeça de mais uma cicatriz”.



trabalho prático e intelectual é expressa entre as ações de lavar os pratos – metáfora de servidão e submissão – e ler – formulada como uma ação capaz de libertar, comparada ao final do poema com a abolição da escravidão. Aqui o contato e a apropriação da cultura escrita tem o poder de livrá-la do mundo ordinário e do trabalho não intelectual.

Esse conjunto de textos encena um território de disputas simbólicas que constituem o mundo da escrita e leitura e nos impele a pensar sobre as diferentes dimensões e envolvidas no dado “direito à leitura”. As três personagens, adotando estratégias argumentativas distintas, traçam formas de desconstrução e resistência às opressões que o mundo lhes apresentam, recusando-se ao vitimismo que os colocariam em um espaço de despossuídas de palavras, culturas. A altivez das personagens apresentadas são sintomas do empoderamento de mulheres que narram sua própria história.

Ao lermos esses três textos parece que estamos diante de corpos vivos que falam, que contam sua própria história, sendo o ato performático o recurso estético empregado para conferir verossimilhança e mesmo para adensar os textos. O jogo retórico e performático empregado nesses três poemas é o que de alguma forma nos permite pensar o binarismo entre cultura/conhecimento escriptocentrico e cultura/conhecimento prático.

Vale ressaltar, contudo, que consiste em um impasse retórico, encenado em performance, porque a escrita e a leitura não têm sido postas como possibilidades, das quais poderíamos nos apropriar ou não. Ao contrário, apresentam-se como privilégios, que são revelados pelo avesso pelo desdém de Totonha ou a supervalorização e superpoderes da leitura apontados pelo eu-lírico de Cris Sobral.

É quase impossível não avaliarmos o discurso que perpassa essas três narrativas como idealistas, parciais e utópicas. Contudo, as armadilhas ideológicas nos apontam para um exercício de radicalidade analítica que questiona a supremacia escriptocentrica, denuncia nossos preconceitos e apresenta existências fora do jogo de palavras.

Mesmo que em nós paire uma forte tendência a fazer uma elegia à escrita e leitura, esse não é o caso dessa comunicação, em que se buscou pensar os impasses, mesmo que apenas possíveis em um nível discursivo, retórico, performático. Buscou-se redimensionar os valor da cultura letrada e seu papel como criador de discriminações. Talvez o exercício seja não o de discriminar, mas o de positivar as diferenças e a coexistência de posicionalidades contrastantes, tendo em vista que o papel da educação é

não só ampliar os acessos a outras realidades, mas também redimensionar o que carregamos em nós mesmos. As hierarquias a que somos sujeitos durante a vida não devem ser capazes de nos retirar de nós mesmos, mas, ao contrário, podem ser o ponto de partida para que nós aprendamos a nos colocar no lugar de outros, neste caso, das pessoas que nunca escutarão ou lerão essas palavras, porém que, de alguma forma, as vivem e nos inspiram a viver além de nós mesmos.

Referências

ASSARÉ, Patativa [Antônio Gonçalves da Silva].[1978]. *Cante lá que eu canto cá*. 13ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

BASTOS, Meimei “Bastou o meu CEP”, 2016 (*no prelo*).

CANDIDO, Antonio [1984]. Uma palavra instável. In: _____. *Vários escritos*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.

_____ [1988]. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.

_____ Clima. In: _____. *Teresina etc*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____ Exposición de Antonio Candido. In: PIZZARRO, Ana (coord.). *La literatura letionamericana como processo*. Buenos Aires: Association pour l’etude sócio-culturelle des Arts, des litteratures de l’Amerique Latina, 1981.

_____ O escritor e o público. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. 3ª. ed. *A literatura no Brasil* (v. 1). Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986.


_____ *O método crítico de Sílvia Romero*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

_____ *Iniciação à literatura brasileira* (resumo para principiantes). São Paulo: Editora Humanitas, 1997.

_____ *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (v. 1 e 2). 6ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____ *O discurso e a cidade*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____ Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.



FAUSTINI, Marcos Vinicius. *Guia afetivo da periferia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

FREIRE, Marcelino. *Contos Negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

LEMAIRE, Ria. *Passions et positions: contribution pour une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique en langues romanes*. Amsterdam: Rodopi, 1988.

_____. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. Herói literário e historiador: caminhos cruzados nos prefácios de Casa-grande & senzala. In: GIUCCI, Guillermo *et al.* (orgs.). *Casa grande e senzala*. Edição crítica. Coleção Archivos, n. 55. Paris: Edições Unesco, 2002.

_____. Folheto ou literatura de cordel: uma questão de vida ou morte. In: *Anais do XII Congresso de Folclore*. Natal, Comissão Nacional de Folclore, 2007.

_____. Rer ler os textos – resgatar as vozes?. *Tradições populares açorianas*. Ponta Delgada-Açores: Ed. da Universidade, 2007.

_____. As verdades da verdade: o folheto entre oralidade e escrita. *Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil: homenagem a Arnaldo Saraiva*. Porto: CITCEM – Edições Afrontamento, 2011.

SOBRAL, Cristiane. *Não vou mais lavar os pratos*. Brasília: Athalaia Gráfica e Editora, 2010. (Coleção Oi Poema, v. 3), 2010.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, 1996.

_____. O nativo relativo. *Mana*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, 2006.

INTERTEXTUALIDADE NO POLISSISTEMA LITERÁRIO: UMA PROPOSTA DE AMPLIAÇÃO DO REPERTÓRIO DO JOVEM LEITOR

Elza de Sá Nogueira (UFJF)¹

Resumo: A pesquisa busca desenvolver estratégias de ampliação do repertório literário dos alunos do Ensino Fundamental II, em escolas da rede pública, através do estabelecimento de uma comunidade de leitores em sala de aula que valorize as referências que os alunos já têm e estabeleça uma rede intertextual com obras que pertençam a sistemas do polissistema literário nos quais ele ainda não transita, propiciando uma ampliação gradual de repertório. As estratégias são desenvolvidas em parceria com orientandos do Mestrado Profissional em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (PROFLETRAS-UFJF), os quais realizam seu projeto interventivo no âmbito dessa pesquisa.


Palavras-chave: Intertextualidade; Repertório Literário; Formação do Leitor; Polissistema Literário; Comunidade de Leitores

Esta pesquisa se realiza no âmbito do Mestrado Profissional em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (PROFLETRAS – UFJF), programa que tem o objetivo de capacitar professores de Língua Portuguesa da rede pública, com o intuito de contribuir para a melhoria da qualidade do ensino no país.

O trabalho no PROFLETRAS é de cunho teórico e interventivo. Todos os mestrandos precisam estar atuando no ensino básico público durante o mestrado. Trata-se de uma rede nacional, com sede na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. No programa da Universidade Federal de Juiz de Fora, optamos por um modelo de trabalho final que inclui, além da dissertação, um caderno pedagógico a ser compartilhado numa plataforma na internet; enquanto a dissertação traz a fundamentação e a formulação da pesquisa propriamente dita, o caderno é voltado para o professor de ensino básico que tenha interesse em experimentar a proposta desenvolvida pelo mestrando. Adotando a metodologia da pesquisa-ação, partimos de problemas detectados pelos professores-mestrandos no âmbito do ensino de Língua Portuguesa e Literatura em suas escolas, a fim de desenvolver estratégias metodológicas que possam solucioná-los.

Em relação ao ensino de Literatura, para além das dificuldades materiais, devido à precariedade das bibliotecas escolares e à cota reduzida de *xerox*, percebe-se uma forte inquietação dos professores relativamente a não se sentirem preparados para ensinar literatura de forma sistematizada: o que ensinar, que critérios usar na seleção dos textos,

¹ Doutora em Letras. Contato: elzanogueira74@yahoo.com.br.



que estratégias de leitura levar para a sala de aula? Esses dois fatores, somados à falta de tempo, pelo excesso de aulas dadas, leva frequentemente à adoção do livro didático de Língua Portuguesa como recurso principal.

Por outro lado, existe uma queixa permanente por parte dos professores de que os alunos não têm vontade nem concentração para ler o que é levado a eles e de que eles só leem *best-sellers*, como *Diário de um banana*. Aliás, essa preferência por *best-sellers* pode ser confirmada em pesquisas como *Retratos da Leitura no Brasil* e não se restringe apenas à faixa etária dos alunos do ensino básico.


Esta pesquisa aborda especificamente os problemas relacionados à seleção de obras literárias nos anos finais do Ensino Fundamental, partindo dos seguintes pressupostos: a) os alunos possuem um repertório literário, relacionado às obras que leem, o qual precisa ser reconhecido em sala de aula; e b) o trabalho com o texto literário em sala de aula deve proporcionar a ampliação de repertório dos alunos.

A partir de uma concepção de leitura segundo a qual a interpretação é construída socialmente e de evidências segundo as quais o compartilhamento influencia afetivamente e facilita cognitivamente a leitura, pesquisadores em Letramento Literário e Formação do Leitor têm proposto que sejam criadas comunidades de leitores literários nas escolas, a fim de que a leitura literária seja socializada². Alinhamo-nos a essas propostas e acreditamos que, muito mais produtivo que forçar a criação de uma comunidade de leitores a partir de uma literatura que lhes é estranha é tomar como referência inicial a literatura já eleita por eles. Isso porque concebemos a leitura do texto literário como um processo em que o leitor interage com o texto. Segundo o teórico da literatura Wolfgang Iser³, para que ocorra a comunicação entre o texto e o leitor, é preciso haver um repertório parcialmente comum aos dois. Se o repertório do texto for totalmente estranho ao leitor, ele não conseguirá se engajar no processo da leitura. Já existem comunidades de leitores entre os jovens. Acreditamos que cabe ao professor trazê-las para a sala de aula, inserir-se nelas, explicitar aos alunos os modos de ler operantes nelas, exercendo, assim, seu papel mediador desde dentro.

Outra concepção à qual nos alhamos considera a literatura como um polissistema, heterogêneo e dinâmico, dentro do qual há conexões e influência mútua

² COSSON, 2014; PAULINO & COSSON, 2009; COLOMER, 2007.

³ ISER, 1996.



entre os sistemas. Assume-se, assim, que a intertextualidade ocorre no polissistema literário como um todo, e não apenas entre seus sistemas culturalmente privilegiados.⁴

Assim, desenvolvemos estratégias de ampliação do repertório literário do jovem leitor, em turmas de Ensino Fundamental II da rede pública, as quais, a partir da criação de uma comunidade de leitores em sala de aula, através da leitura compartilhada, explorem a rede intertextual entre sistemas diferentes do polissistema literário, partindo de sistemas já conhecidos pelos alunos. Tais estratégias se desenvolvem sob a metodologia da pesquisa-ação, em parceria com professores de Língua Portuguesa que estão vinculados ao programa do Mestrado Profissional em Letras da UFJF.

A hipótese é a de que, podendo utilizar os conhecimentos literários adquiridos nas obras de sua preferência na leitura de novas obras, pertencentes a outros sistemas, os alunos ampliem seu repertório de forma gradual, deixando de conceber os novos sistemas nos quais serão inseridos como ambientes hostis.


As etapas das intervenções constam de: 1) diagnóstico, a fim de averiguar os sistemas literários aos quais pertencem as obras que os alunos costumam ler; 2) formação de uma comunidade de leitores, através da leitura compartilhada de uma ou mais obras que pertençam a um desses sistemas já conhecidos, a fim de explicitar o repertório que eles possuem; 3) ampliação do repertório dos alunos, a partir do estabelecimento de uma rede intertextual com obras pertencentes a outros sistemas, lidas de forma compartilhada; 4) avaliação da ampliação de repertório realizada, a fim de estabelecer novas metas.

Nas próximas seções, abordaremos cada uma dessas etapas, buscando demonstrar como contribuem para uma efetiva ampliação do repertório dos alunos e como podem ser desenvolvidas na escola.

Verificando o repertório prévio

Uma pesquisa para saber o que os alunos efetivamente leem ou já leram – tanto por obrigação, devido a tarefas escolares, quanto por escolha espontânea, orientada por gosto pessoal, influência de outras pessoas ou da mídia – é um ponto de partida fundamental para sua ampliação de repertório.

⁴ EVEN-ZOHAR, 2013.




As razões para se partir daí estão relacionadas ao efetivo engajamento dos alunos nas novas leituras que lhes serão propostas. Esse efetivo engajamento não depende apenas de uma mobilização afetiva para o ato de ler – que pode ser mais facilmente obtida quando se selecionam obras que já pertencem ao universo do leitor – mas também da relação entre seu repertório e o repertório do texto. Segundo Wolfgang Iser,

O grau de definição do repertório é um pressuposto elementar para que texto e leitor tenham algo em comum. Pois uma comunicação só pode realizar-se ali onde esse traço comum é dado; ao mesmo tempo, porém, o repertório é apenas o material da comunicação, o que vale dizer que a comunicação vem a se realizar se os elementos comuns não coincidem plenamente.⁵

O repertório do texto, de acordo com Iser, refere-se tanto às normas sociais vigentes quanto à literatura do passado. No entanto, essa relação é complexa, já que a literatura tem uma relação de reação comunicativa em relação às normas vigentes de sua época, criando estratégias as quais, por exemplo, questionam a proscrição de certas normas em detrimento de outras. Assim, quando o repertório de um texto resgata a literatura do passado, está resgatando uma estratégia literária que responde às normas de sua época, e esse resgate não é gratuito, mas visa a uma reação comunicativa também e gera uma nova estratégia literária, que precisa ser compreendida em seu novo contexto. Daí a importância de que os leitores tenham certos conhecimentos sobre as normas vigentes em nossa época e em outras e sobre as estratégias literárias criadas para reagir a elas. A falta de conhecimento pode impossibilitar o processo interacional entre texto e leitor, de acordo com o qual, segundo Iser, o leitor preenche os vazios do texto. E, desse modo, a leitura não se *realiza*.

Consideramos, portanto, de fundamental importância conhecer o repertório dos alunos e partir dele para ampliá-lo. Algumas metodologias para se proceder a essa investigação são os questionários de diagnóstico, verificando as leituras feitas pelos alunos, suas preferências, alguns conceitos que dominam, etc. A adoção do diário de leitura após ida regular à biblioteca da escola é uma forma de diagnóstico ainda mais profícua, na medida em que, sentindo-se à vontade para registrar suas expectativas, impressões, sentimentos e opiniões, os alunos mostram o modo de leitura que exercem espontaneamente. O diário de campo do professor é um instrumento precioso de registro

⁵ ISER, 1996, p.131.



do estágio em que se encontram os alunos e das metas que se pretende alcançar: o ponto do qual se deve partir e as estratégias para se ampliar o repertório a partir do que os alunos já dominam.

Criando uma comunidade de leitores em sala de aula

A comunidade de leitores é um conceito de Roger Chartier. Segundo o historiador da leitura, “uma história das maneiras de ler deve identificar as disposições específicas que distinguem as comunidades de leitores e as tradições de leitura.”⁶ Essas disposições específicas incluem habilidades de leitura (as quais não se esgotam na distinção alfabetizados e analfabetos), normas e convenções (com valorações variadas ao livro e à literatura), interesses e expectativas (típicos de grupos e não de indivíduos somente).

Rildo Cosson reelabora esse conceito, valendo-se de outros autores e com a finalidade específica de pensar a sala de aula:

Entendida nesses termos e retomando o que expusemos no primeiro capítulo, podemos propor, com a ajuda do polissistema de Even-Zohar, que uma comunidade de leitores é definida pelos leitores enquanto indivíduos que, reunidos em conjunto, interagem entre si e se identificam em seus interesses e objetivos em torno da leitura, assim como por um repertório que permite a esses indivíduos compartilharem objetos, tradições culturais, regras e modos de ler.⁷


De acordo com Cosson, o estabelecimento de uma comunidade de leitores em sala de aula permite que se torne explícito o caráter social da interpretação de textos; permite que os leitores dessa comunidade se apropriem do repertório e manipulem seus elementos com um grau maior de consciência.

O estabelecimento de uma comunidade de leitores em sala de aula pressupõe a leitura compartilhada, em suas variadas formas: a leitura em voz alta da obra literária, com intervalos para discussão; o compartilhamento de registros realizados no diário de leitura; o círculo de leitura, em que os alunos leem um livro em grupo, cada um com uma função (síntetizador, ilustrador, questionador, contextualizador etc.); a elaboração coletiva de resenhas; entre outras formas de compartilhamento.

De acordo com Teresa Colomer,

⁶ CHARTIER, 1994, p.13

⁷ COSSON, 2014, p.138-139



Compartilhar as obras com outras pessoas é importante porque torna possível beneficiar-se da competência dos outros para construir o sentido e obter o prazer de entender mais e melhor os livros. Também porque permite experimentar a literatura em sua dimensão socializadora, fazendo com que a pessoa se sinta parte de uma comunidade de leitores com referências e cumplicidades mútuas.⁸

O compartilhamento de leituras em sala de aula é, para a autora, fundamental na formação do jovem leitor, na medida em que permite que ele compare a leitura individual com a realizada por outros, sendo essa comparação “o instrumento por excelência para construir o itinerário entre a recepção individual das obras e sua valorização social.” (IDEM, p.144)

Ampliando o repertório dos alunos


Para Teresa Colomer, é fundamental que se estabeleçam redes horizontais e verticais de leitura na formação do jovem leitor. Essas redes são, obviamente, formadas a partir de alguma forma de intertextualidade. A intertextualidade garante que não haja uma distância tão grande entre o repertório do texto e o do leitor, de modo a minimizar a dificuldade de engajamento no processo da leitura, e dá oportunidade ao aluno de comparar obras, desenvolvendo seu próprio gosto de leitura. Além disso, permite que o aluno perceba o funcionamento do polissistema literário, intrinsecamente intertextual. As redes horizontais se estabelecem entre obras coetâneas e as verticais as vinculam com a tradição literária.

As redes não precisam se restringir à intertextualidade temática. Levar em consideração as outras formas de intertextualidade que ocorrem no sistema literário – como a intertextualidade intergenérica e o uso de estratégias literárias semelhantes –, ao estabelecer as redes de leitura, favorece a ampliação de repertório dos alunos. No entanto, para que a ampliação ocorra, é necessário também selecionar obras que exijam do leitor um repertório diferente do que ele já domina.

Comentarei a seguir como algumas redes intertextuais que estabelecemos desde o início da pesquisa, em 2013, em parceria com professores-mestrandos do PROFLETRAS-UFJF, favoreceram a ampliação de repertório dos alunos envolvidos.

A partir da verificação de que vários alunos de uma turma de sexto ano de uma escola municipal de Juiz de Fora, Minas Gerais, estavam interessados na série *Percy Jackson & Os Olimpianos*, de Rick Riordan, devido ao lançamento de um filme baseado no primeiro volume,


⁸ COLOMER, 2007, p.143.



estabelecemos uma rede intertextual temática tendo como eixo central o segundo volume da série e uma adaptação da Odisseia de Homero para o jovem leitor escrita por Ruth Rocha – *Ruth Rocha conta a Odisseia*. A professora-mestranda criou uma comunidade de leitores em sala de aula a partir da leitura compartilhada de partes do volume 1 da série, de modo a introduzir os alunos naquele universo ficcional. As discussões orais e escritas – as quais foram registradas nos diários de leitura dos alunos e no diário de campo da professora – giraram em torno da mitologia grega e do modo como Riordan trouxe alguns de seus personagens, lugares e situações ficcionais para os Estados Unidos, na contemporaneidade. Assim, alguns capítulos do volume 1 foram lidos sequência com os mitos nos quais se basearam, tendo sido realizado um trabalho especial com o de Perseu, já que esse herói grego dá nome ao personagem principal da série – Perseu Jackson. Os alunos puderam compreender nessa etapa o próprio mecanismo da intertextualidade temática, em que personagens, lugares e conflitos de uma obra anterior são inseridos num novo contexto ficcional e são ressignificados. Na leitura integral de *O mar de monstros* – segundo volume da série – os alunos puderam valer-se de seu repertório recém-adquirido, mapeando personagens, lugares e situações vinculadas de modo explícito pelo narrador às aventuras de Ulisses e criando uma espécie de banco de dados, que funcionou como referência para a leitura integral da adaptação da *Odisseia* selecionada. A estratégia usada por Ruth Rocha na adaptação foi a de explicitar o reconto, colocando-se como mediadora entre o jovem leitor e a história original. Os alunos compreenderam melhor essa estratégia no contato com um trecho da tradução em versos – o episódio do ciclope Polifemo – diante do qual, se houve dificuldade de compreensão do texto, houve também o impacto do estranhamento, tão importante na literatura. Para arrematar a rede, os alunos foram presenteados – e surpreendidos – com uma página da Odisseia em grego.⁹

Outra rede de leituras – estabelecida num sexto ano de uma escola estadual em Dores do Rio Preto, Espírito Santo – partiu da preferência maciça dos alunos pelos diários ficcionais, em especial pela série *Diário de um banana*, de Jeff Kinney. Optamos pela leitura dos dois primeiros capítulos do primeiro livro da série, a fim de possibilitar a continuação da leitura por aqueles que desejassem. A leitura do primeiro capítulo foi feita em sala de aula, com intervalos para identificação e discussão em torno dos elementos característicos da narrativa – narrador, espaço, tempo, enredo e linguagem – na forma como eles aparecem no gênero diário e, mais especificamente ainda, no *Diário de um banana*. Após as discussões, registros eram feitos no diário de leitura. A leitura


⁹ Esse projeto foi desenvolvido por Kelly Christine Monteiro Brandão Santos, sob minha orientação, resultando na dissertação de mestrado “Intertextualidade e Expansão do Repertório do Leitor em Formação”, defendida em 21 de agosto de 2015.



do segundo capítulo foi feita individualmente, em casa, com registros no diário de leitura, e compartilhada em sala de aula através de uma atividade com algumas questões em torno dos elementos da narrativa. Ao final da leitura do segundo capítulo, os alunos foram convidados a escreverem uma página de diário, inspirados em seu próprio cotidiano, compartilhando-a posteriormente com seus colegas. A leitura compartilhada desses dois capítulos de *Diário de um banana* – criando uma comunidade de leitores em sala de aula – proporcionou a tomada de consciência, por parte dos alunos e com a mediação do professor, do repertório literário que dominavam. Para a ampliação do repertório, selecionamos as crônicas do *Pequeno Nicolau*, da década de 60, dos franceses Jean-Jacques Sempé e René Goscinny¹⁰. Uma vez que os alunos se conscientizaram de que conhecem as estratégias de um jovem narrador-personagem contemporâneo, contando pequenos conflitos de seu cotidiano escolar e familiar, a leitura do *Pequeno Nicolau* permitiu reconhecer essas estratégias e entrar em contato com uma estratégia narrativa desconhecida para eles: o narrador não-confiável. Nicolau é um menino pequeno que conta pequenos conflitos de seu cotidiano escolar e familiar a partir de seu ponto de vista, no entanto o leitor percebe que esse ponto de vista é ingênuo e que os fatos narrados por ele não são bem como ele conta, já que ele não percebe a eventual maldade por trás das ações dos adultos e interpreta literalmente suas ironias. Já que Nicolau não percebe, o leitor precisa perceber nas entrelinhas de seu discurso outros pontos de vista presentes na narrativa. Precisa, portanto, preencher os vazios do texto, no sentido do Iser, a fim de compreender o que se passa e curtir o humor peculiar dessas histórias, provocado justamente pela ingenuidade do narrador. A leitura de cinco crônicas foi realizada em sala de aula, conjuntamente, com intervalos para discussão, a partir de questões mediadoras formuladas pela professora, visando a que os alunos percebessem a estratégia narrativa utilizada por Sempé e Goscinny. Além disso, mantiveram-se os registros no diário de leitura e foram realizadas atividades escritas com a formulação de questões mediadoras relacionadas ao que foi discutido oralmente, visando a ampliar a discussão e garantir a compreensão por parte dos alunos do funcionamento da nova estratégia narrativa que lhes foi apresentada.¹¹

¹⁰ SEMPÉ & GOSCINNY, 2010.


¹¹ Esse projeto foi desenvolvido por Cristiana Lopes de Souza Brinati, sob minha orientação, resultando na dissertação de mestrado “Do *Diário de um banana* às crônicas do *Pequeno Nicolau*: uma proposta de ampliação do repertório do jovem leitor”, defendida em 1º de dezembro de 2016.



A terceira e última rede de leituras que comentaremos aqui foi estabelecida numa turma de sétimo ano de uma escola municipal de Juiz de Fora, Minas Gerais. Essa rede explorou a intertextualidade intergenérica, partindo de um romance policial juvenil e ampliando repertório através da leitura de obras da tradição literária do gênero. No caso dessa turma, a seleção da obra inicial teve de seguir um critério diferente, uma vez que não havia manifestação de interesse coletivo por nenhuma obra/autor/gênero. Pelo contrário, havia um grande desinteresse pela leitura literária por parte da maioria da turma, que não sabia citar um livro sequer de sua preferência. Acabamos optando por selecionar um gênero de preferência do professor, que tivesse boa inserção na literatura juvenil, já que este era o único ponto em comum nas obras citadas pela turma. Teresa Colomer fala da importância do contágio no apego à leitura e da figura do professor como chave nesse processo, sendo as respostas dos alunos de certa forma condicionadas pelo entusiasmo ou pelas decepções que sua imagem projeta. Apostamos, nesse caso, na paixão do professor pela narrativa policial, gênero bastante difundido na literatura juvenil. Nessa aposta, também tínhamos a expectativa de reverter o desinteresse dos meninos pela leitura literária. Assim, optamos por estabelecer a comunidade de leitores a partir da leitura compartilhada de *O mistério do cinco estrelas*, de Marcos Rey¹², obra juvenil de sucesso na década de 80, que conta com personagens que reaparecem em outros livros, criando uma espécie de série – gênero com o qual os adolescentes costumam se identificar atualmente. O objetivo dessa leitura compartilhada era apresentar aos alunos o gênero policial, já que nenhum deles o conhecia. A leitura foi feita com intervalos nos quais o professor fazia perguntas mediadoras, visando ao objetivo proposto. Num segundo momento, os alunos foram divididos em grupos para realizar a leitura de outras obras policiais juvenis. O método de compartilhamento usado nesse caso foi o círculo de leitura, tal como proposto por Rildo Cosson¹³, com distribuição das funções de pesquisador, ilustrador, sintetizador, perfilador, questionador e iluminador de passagens. Essa etapa não dispensou, entretanto, a mediação do professor, que prestou assistência aos grupos para que eles conseguissem levar a leitura até o fim, quando então apresentaram seus livros para a turma, cada aluno sob a perspectiva de sua função. A ampliação de repertório se iniciou já nessa etapa de

¹² REY, 2005.

¹³ COSSON, 2014.



formação da comunidade de leitores, já que os alunos não conheciam o gênero policial. Contamos com o restrito repertório de literatura juvenil mais geral que os alunos tinham e que incluía algumas das estratégias usadas no gênero policial juvenil: o protagonismo juvenil, o enredo aventuresco, a reaparição de personagens em outras obras, como numa série. Uma nova ampliação foi realizada através da verticalização da rede rumo à tradição literária do gênero, na qual os protagonistas são adultos e o enredo é focado na investigação lógica, embora permaneça a característica da reaparição de personagens, o que favorece o interesse dos alunos em ler novas histórias. Os autores selecionados foram Conan Doyle¹⁴, com o detetive mais famoso do mundo – Sherlock Holmes – e a “rainha do crime” Agatha Christie¹⁵, num conto que traz Hercule Poirot como detetive. As leituras foram feitas conjuntamente, em sala de aula, com intervalos para discussão, com base em questões mediadoras propostas pelo professor, visando à percepção por parte dos alunos das estratégias características desse tipo de narrativa: o processo de investigação lógica por parte de um detetive brilhante acompanhado por um narrador testemunha com nível intelectual “normal”; a busca de pistas; a identificação e o descarte de suspeitos; a solução do enigma; e a revelação final de como ocorreu o crime por parte do detetive. O professor escolheu apresentar aos alunos, além disso, uma estratégia específica a algumas histórias do gênero: a técnica do quarto fechado – o crime ocorre num lugar completamente fechado, ficando a perplexidade e a investigação em torno da questão sobre como o criminoso poderia ter entrado e saído do local. Foram realizadas atividades escritas de compreensão dos contos e também de comparação, visando à percepção da intertextualidade entre eles.¹⁶


Avaliando e estabelecendo novas metas

À medida que as leituras compartilhadas são feitas, é possível observar e registrar no diário de campo se os alunos estão conseguindo perceber e comentar sobre as estratégias literárias que estão sendo apresentadas a ele, bem como se percebem a importância dessas estratégias na construção da obra lida.

¹⁴ DOYLE, 2010.

¹⁵ CHRISTIE, 2012.

¹⁶ Esse projeto foi desenvolvido por Rinaldo Halas Rodrigues, sob minha orientação, resultando na dissertação de mestrado “A ficção policial em sala de aula: uma proposta de ampliação de repertório”, defendida em 24 de novembro de 2016.



A adoção do diário de leitura para registros dos alunos após as discussões permite acompanhar o desenvolvimento de cada um no que se refere ao envolvimento afetivo com as obras e à compreensão das estratégias literárias presentes nelas e que foram discutidas coletivamente, embora haja outras formas pertinentes de se verificar essa compreensão, como a elaboração de propostas de produção textual que permitam o exercício da crítica e que possam ser compartilhadas com a comunidade escolar ou com um público mais amplo, nos meios adequados que o sistema literário oferece, como sites e revistas especializados, blogs e grupos em redes sociais, entre outros.

Aos poucos, o professor precisa interferir menos nas leituras e permitir que os alunos comecem a perceber as estratégias por si mesmos, até que possam realizar as leituras e os registros solitariamente e de forma autônoma, sem que isso implique num esforço excessivamente árduo.

Outra forma de avaliar é permitir ao aluno o exercício da autoria, através de propostas de criação literária intertextuais que instiguem o uso das estratégias recém-aprendidas. É preciso apenas tomar cuidado para que esse exercício de criação seja tomado como tal, e não a partir da exigência de que os alunos produzam obras literárias de qualidade. Os sites de *fanfics* são uma ótima forma de socializar essas produções.

Uma vez que se perceba que os alunos se apropriaram das estratégias estudadas, é o momento de estabelecer novos objetivos e novos rumos para a rede de leituras.

Referências bibliográficas

BRINATI, Cristiana Lopes de Souza. *Do Diário de um banana às crônicas do Pequeno Nicolau: uma proposta de ampliação do repertório do jovem leitor*. Mestrado Profissional em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016. Dissertação (Mestrado).

CHARTIER, Roger. Comunidade de leitores. In: ____. *A ordem dos livros*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. p. 11 – 27.

CHRISTIE, Agatha. *Poirot investiga*. 2. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

COLOMER, Teresa. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. 1.ed. São Paulo: Global, 2007.

COSSON, Rildo. *Círculos de leitura e letramento literário*. São Paulo: Contexto, 2014.

- DOYLE, Arthur Conan. A banda malhada. In: ____. *Sherlock Holmes: as aventuras de Sherlock Holmes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. V. 1.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos Polissistemas. *Revista Translatio*. Vo. 4, 2013, p. 2 – 21. [Marozo, Luis Fernando, Carlos Rizzon & Yanna Karlla Cunha trans.].
- FAILLA, Zoara (Org.). *RETRATOS DA LEITURA NO BRASIL*. 3. ed. São Paulo: Instituto Pró-Livro/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.
- HOMERO. *Odisseia*. Ed. bilíngue. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. 1.ed. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- KINNEY, Jeff. *Diário de um banana*. Trad. Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Vergara & Riba, 2008.
- PAULINO, Graça; COSSON, Rildo. Letramento literário: para viver a literatura dentro e fora da escola. In: ZILBERMAN, Regina; RÖSING, Tania M. K. *Escola e leitura: velha crise, novas alternativas*. 1. ed. São Paulo: Global, 2009.
- POUSADOUX, Claude. Perseu, o argiano. In: ____. *Contos e lendas da mitologia grega*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- REY, Marcos. *O Mistério do cinco estrelas*. 21. ed. São Paulo: Global, 2005.
- RIORDAN, Rick. *O ladrão de raios*. Col. Percy Jackson & Os Olimpianos. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.
- _____. *O mar de monstros*. Col. Percy Jackson & Os Olimpianos. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.
- ROCHA, Ruth. *Ruth Rocha conta a Odisseia*. São Paulo: Editora Salamandra, 2011.
- RODRIGUES, Rinaldo Halas. *A ficção policial em sala de aula: uma proposta de ampliação de repertório*. Mestrado Profissional em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016. Dissertação (Mestrado).
- SANTOS, Kelly Christine Monteiro Brandão. *Intertextualidade e Expansão do Repertório do Leitor em Formação*. Mestrado Profissional em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015. Dissertação (Mestrado).
- SEMPÉ, Jean-Jacques & GOSCINNY, René. *Os vizinhos do Pequeno Nicolau*. Trad. Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

ESTRATÉGIAS CONGNITIVAS DE ENSINO, LEITURA E ESCRITA

Marizete Liamar Grando Garcia (UERJ)¹

Resumo: O objetivo do presente trabalho consiste em compreender e interpretar estratégias de leitura e produção textual sob a perspectiva do processamento cognitivo do texto literário (DIJK, 1980), evidenciando alguns aspectos do ensino e da leitura no contexto universitário. Como suporte metodológico, o discurso acadêmico desenvolvido em sala de aula é apresentado como exercício estratégico no sentido de estar relacionado a um processo composicional dinâmico, dirigido por objetivos ligados a estágios de compreensão e criação textual.

Palavras-chave: Cognição; Ensino; Leitura; Literatura.


Introdução

Assumindo a perspectiva textual interacionista sociodiscursiva, as aulas ministradas na Oficina de Revisão de Texto, disciplina do curso de Letras – UERJ, no ano de 2016, seguiram a perspectiva teórica proposta por Schneuwly e Dolz (2004). Com isso, apresentam-se dados obtidos na prática docente, os quais focalizam a temática da produção de textos acadêmicos como partes de um processo de comunicação e interação social e não apenas como uma atividade a ser avaliada no fim do semestre.

Para a reflexão de aspectos que envolvem o processamento cognitivo do discurso literário, o estudo realizado por Teun A. Van Dijk (1980), em *El procesamiento cognoscitivo del discurso literario*, norteia a análise de alguns elementos ligados à leitura e ao processamento discursivo da crônica, cuja elaboração foi construída dinamicamente a partir dos modelos mentais subjetivos dos participantes do discurso, os quais estão relacionados ao contexto acadêmico. Nesse sentido, são enfatizadas estratégias de leitura e de compreensão na recepção do discurso literário, por intermédio dos modelos de contexto dos alunos-autores e da docente-pesquisadora.

Este estudo adota planos de aulas e análise temática das crônicas escritas. Primeiramente, no que tange às estratégias de ensino, por meio de aulas práticas e interativas, o ensino, a leitura e a produção textual são concebidos como processos dialógicos. Posteriormente, na recepção dos textos literários, além da interpretação semântica local e global das sequências de frases textuais, o aluno-leitor também atribui as chamadas “superestruturas esquemáticas das estruturas narrativas”, expressas em

¹ Doutora em Letras pela Universidade do Estado de São Paulo (USP) e Pós-doutoranda em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Contato: marigrando.garcia@gmail.com.



histórias (ou relatos) (DIJK, 1980, p. 10). Com a união desses dois estratos, o discurso de ficção é analisado em sua forma, ligada ao gênero e em seu conteúdo, relacionado aos contextos cognitivos dos leitores e dos produtores.


Segundo Kleiman (2002, p. 19), ensinar a compreender um texto escrito “é papel do educador, significa lidar com a complexidade do ato de compreender e a multiplicidade de processos cognitivos que constituem a atividade em que o leitor se engaja para construir o sentido de um texto escrito”. Mas, em meio a tantos dizeres, tantas propostas e opiniões, é sempre necessário reforçar que a constituição de sujeitos aptos a ler e a escrever não depende unicamente do professor, mas também de como esse aluno é inserido nas relações sociais que se estabelecem pela interação entre autor e leitor.

Processamento cognitivo do discurso literário

Bakhtin ressalta que a língua materna é aprendida “mediante enunciados concretos que ouvimos e reproduzimos durante a comunicação verbal viva que se efetua com os indivíduos que nos rodeiam”. Graças à sua natureza sociocomunicativa, a heterogeneidade dos gêneros do discurso abrange também a representação do diálogo cotidiano - com a diversidade que este pode apresentar conforme os temas, as situações e a composição. Por esses aspectos, nossa relação histórica com a linguagem nos possibilita o aprendizado da língua em situações concretas de uso: “Assimilamos as formas da língua somente nas formas assumidas pelo enunciado e juntamente com essas formas” (BAKHTIN, 1997, p. 301-302).

Em continuidade, o teórico da linguagem ressalta que, quando o conhecimento adquirido com o uso da língua nos permite planejar o nosso discurso de acordo com a sua função, somos capazes de selecionar o léxico, organizar sintaticamente os enunciados. A partir desses aspectos inerentes ao processo enunciativo, os “gêneros do discurso organizam nossa fala da mesma maneira que a organizam as formas gramaticais (sintáticas) (BAKHTIN, 1997, p. 302).

No processo de criação narrativa, Todorov (1978, p. 47), por sua vez, caracteriza os gêneros como um sistema que funciona como “horizonte de espera” para os leitores, e como modelos de escrita” para os autores, por exemplo, as variáveis como a temática, a finalidade, a estrutura ou a forma definem os elementos constitutivos de cada texto. Nesse sentido, por serem definidos por quem planeja a escrita, ou seja, por um escritor



que organiza enunciados, “os gêneros (literários) têm origem pura e simplesmente no discurso humano” (TODOROV, 1978, p. 62).


Portanto, enquanto representação discursiva, os gêneros relacionam-se com um “tempo” narrado (que apresenta a cronologia como elemento composicional) e um “tempo” histórico (compartilhado pelos leitores contemporâneos ao escritor). É por isso que os gêneros seguem uma convenção discursiva histórica e se modernizam dentro dos contextos político, social e cultural em que aparecem. Cabe ao leitor-escritor o papel de transformar e combinar gêneros anteriores em cada discurso.

No que tange às temáticas comumente relacionadas ao cotidiano do escritor, pode-se dizer que a crônica constrói um sistema de representação que aproxima os interlocutores e os discursos. Por um lado, o processo composicional confere ao escritor o papel de reconstrutor de eventos fixados em um tempo, a partir de modelos de escrita relacionados ao gênero escolhido. Por outro lado, pelo ato de recepção, o leitor interpreta os conteúdos e atribui significados. Essa relação representa o que Todorov (1978) denomina de horizonte de espera e o que Neves (1992) define como cumplicidade:

Pela ‘cumplicidade lúdica’, enfim, que estabelece entre autor e possível leitor no momento de sua escrita e que parece reproduzir-se entre historiador e o tempo perdido em busca do qual arriscamos nossas interpretações, ainda que ancorados em nosso tempo vivido (NEVES, 1992, p. 82).

A fim de exemplificarmos como ocorre essa cumplicidade no processo de escrita, apresentamos alguns exemplos representativos e comuns às crônicas escritas durante um semestre letivo, cujos elementos constitutivos, que englobam estrutura e conteúdo, foram definidos em processo interativo e dinâmico, envolvendo locutor e interlocutor. Ao adotar tipologias predominantemente narrativas e descritivas, os autores apresentam elementos como espaço, tempo, personagens, e aspectos descritivos que caracterizam essas particularidades estruturais.

Essas crônicas são produzidas em um processo que começa em sala de aula, por intermédio do estudo do gênero, da temática, dos aspectos estilísticos e gramaticas – exemplificados a partir de excertos dos textos dos alunos. Depois das aulas, as novas versões, sempre anônimas, são enviadas ao correio eletrônico da turma e podem ser lidas, revisadas e interpretadas mediante uma identificação numérica. Essa ferramenta tecnológica garante maior dinamismo à produção literária, portanto, graças à participação



dos leitores que ocupam o papel de interlocutores, os textos passam a assumir características de hipertexto.

Segundo Bolter (1991, p. 10), o hipertexto caracteriza-se como um processo de escritura e leitura ligado ao meio eletrônico, por isso assume características multilinearizada, multisequencial e indeterminada, que, para o autor, introduz um novo ‘espaço de escrita’, que ele denomina como “escrita eletrônica”, tendo em vista a tecnologia de base.


“Com o hipertexto, muda a noção de autor e de leitor, dando a impressão de uma autoria coletiva ou de uma espécie de coautoria. A leitura se torna simultaneamente uma escritura, já que o autor não controla mais o fluxo da informação” (MARCUSCHI 1999, p.4). É por isso que o leitor exerce influência sobre o processo de escrita e, por isso, assume o papel de colaborador.

Assim, as crônicas configuram relatos literários produzidos com propósitos expressivos e estéticos em um contexto comunicativo específico, a prática da escrita em comunidade epistêmica comum ao produtor e ao receptor. Enquanto manifestação discursiva, as crônicas contemplam eventos interativos (plano social) e englobam uma situação comunicativa dinâmica complexa (plano cognitivo). Nesse sentido:

Estudar o texto no discurso equivale a postular um sujeito produtor, um sujeito destinatário e a necessária relação de interação entre eles. Esta relação se situa em uma conjunção ou reunião de diversos tipos de contextos (social, situacional e cognitivo). (CHUMACEIRO, 2001, p. 23, tradução nossa).

Nesse processo de enunciação, as memórias episódicas engajadas garantem dinamismo à atividade de produção textual. Em “Contexto e Cognição”, Dijk (2012, p. 87-158) trata de modelos de contextos baseados na experiência diária, acionados na memória episódica dos interlocutores durante o processo interacional de produção e de compreensão de textos.

Nesta análise, os modelos de contexto são focalizados por intermédio do processamento discursivo que enfatiza a intervenção do revisor, que ocupa o papel de leitor e de colaborador no processo de recepção textual. Como algumas estruturas composicionais da crônica, por exemplo, são descritas pelas representações subjacentes ao texto e às situações discursivas nele referenciadas, entendemos que a definição do sentido confirma que essa perspectiva da “teoria do modelo psicológico é semântica, não




pragmática” (DIJK, 2012, p. 89). Por isso, merecem destaque algumas estratégias textuais utilizadas pelos autores das crônicas, no intuito de, possivelmente, direcionar o leitor ou de destacar alguns caminhos para a recepção do texto literário. Pensando nessa interlocução:

Seus autores pressupõem grandes quantidades de ‘conhecimentos de mundo’, e os leitores constroem, assim, modelos mentais dos eventos sobre os quais estão lendo, ativando partes relevantes desse conhecimento, e então preenchem o modelo com a informação que está implicada ou pressuposta no texto (DIJK, 2012, p. 97).

Essa ênfase dada à análise semântica nos permite destacar algumas estruturas específicas do discurso, tais como os conteúdos que se remetem ao conhecimento geral de algumas situações sociais, as quais possivelmente são conhecidas pelos participantes do discurso. Segundo Dijk (2012, p.118): “O que é ‘comunicativamente relevante’ nessas situações são o tipo de informação que se ajusta ao modelo de contexto e suas categorias social e culturalmente compartilhadas”.

Já a identificação dos tópicos e dos subtópicos possibilita o levantamento de hipóteses: graças à memória de curto prazo (Short Term Memory – STM, segundo Dijk), suposições rápidas e inferências são feitas em vez de análises completas. Dito de outra maneira, o texto é recuperado por meio do contexto em que foi escrito e, portanto, possui um projeto de intenção e interação que o torna discurso, o que é definido por Maingueneau (2006, p. 43) como a própria “atividade de sujeitos inscritos em contextos determinados”, a qual é realizada por sujeitos inscritos em contextos sócio-históricos específicos.

A partir de resultados apresentados por Teun A. Van Dijk, em *El procesamiento cognoscitivo del discurso literario* (1980), aplicamos o método analítico da psicologia cognitiva para o estudo de alguns aspectos semânticos que envolvem o processamento discursivo da crônica. Esse gênero, construído dinamicamente por modelos mentais subjetivos dos participantes, tem seu processo de produção e de compreensão relacionados ao contexto acadêmico. Por esse motivo, são enfatizadas estratégias de leitura e de compreensão na recepção do discurso literário, a partir dos modelos de contexto dos participantes do discurso, tendo em vista que "os modelos de contexto



organizam os modos como nosso discurso é estruturado e adaptado estrategicamente à situação comunicativa global" (DIJK, 2012, p. 107).


No processamento dos elementos que compõem a crônica, na leitura de episódios que se remetem ao cotidiano, a compreensão ampla requer que o leitor realize interpretações contextualizadas. Assim, gradualmente, é construída uma representação conceitual ou semântica do texto na memória: a informação "estrutural superficial", por exemplo, a morfofonológica e a sintática do texto, primeiramente ligada à memória de curto prazo, "se traduz" ou "se transforma" em significados que são representados cognitivamente em termos de "conceitos" (DIJK, 1980, p. 6).

Além da memória de curto prazo, a análise do discurso literário também requer a ativação da memória de longo prazo, por isso, a compreensão conceitual do discurso ocorre em várias fases e vários níveis. Se por um lado "a memória de curto prazo, que tem uma capacidade limitada, é o local no qual se analisa e interpreta todas as informações assimiladas através de nossos diferentes sentidos" (DIJK, 1980, p. 6), a memória de longo prazo, por outro lado, garante ao leitor a compreensão de informações que se remetem ao conhecimento geral adquirido ao longo do tempo, por intermédio do armazenamento de informações registradas na memória de curto prazo, ou na memória episódica.

Na recepção do texto literário, além de interpretação semântica local (com a interpretação de orações e atribuição de coerências entre orações sucessivas) e global das sequências de frases textuais (cada uma ligada à totalidade textual, abrangendo tema, assunto e sentido), o leitor também precisará atribuir as chamadas "superestruturas esquemáticas das estruturas narrativas", expressas em histórias (ou relatos) (DIJK, 1980, p. 10). Com a união desses três aspectos, o discurso de ficção pode ser analisado em sua forma, ligada ao gênero e em seu conteúdo, relacionado aos contextos cognitivos.

No processo rápido e dinâmico que é o ato de leitura, uma das formas que o sujeito da enunciação encontra para orientar o interlocutor na compreensão do seu discurso pode consistir na apresentação do título como eixo norteador. Essa impressão de parte do texto em uma posição saliente garante um processamento com tempo extra ou recursos de memória de curto prazo, assim, servindo de guia para o processamento mais detalhado e para melhor compreensão e lembrança dos eventos posteriormente apresentados.

Na estrutura superficial da crônica, as iniciais maiúsculas, como marcas dos nomes próprios - sejam eles como destaque para as personagens ao aos espaços onde ocorrem as



ações -, e a pontuação - como ênfase a frases curtas e a diálogos -, também funcionam como categoria de texto convencional para a expressão de macroestruturas semânticas, ou tópicos, que organizam estruturas semânticas. Tal estratégia discursiva, embora seja considerada comum aos mais variados tipos de texto, pode afetar a gestão da estratégia de ativamento da memória de curto prazo, fazendo com que o leitor preste mais atenção em algumas particularidades de informações do que em outras.

As marcas de revisão, como processo interativo visivelmente destacado na crônica, configuram um modelo de contexto compartilhado e mediado por situações comunicativas que estabelecem sentido pelos participantes do discurso.


Na atribuição de sentido às informações lidas, segundo Teun Van Dijk (1987, p. 187),

os processos de compreensão têm uma natureza estratégica, pois, muitas vezes, a compreensão utiliza informações incompletas, requer dados extraídos de vários níveis discursivos e do contexto de comunicação e é controlada por crenças e desígnios variáveis de acordo com os indivíduos.

No discurso acadêmico desenvolvido em sala de aula, esse exercício de escrita é estratégico no sentido de estar relacionado a um processo composicional dinâmico, dirigido por objetivos ligados a estágios de criação textual. Em cada versão do texto, tanto a escrita quanto a reescrita pelo locutor, ou ainda aquela traduzida e interpretada pelo interlocutor, são caracterizados alguns níveis de estrutura de discurso.

De modo a organizar o discurso literário, a estrutura esquemática da crônica é apresentada na medida em que os relatos revelam especificidades dessa estrutura narrativa. Pela voz e pelo ponto de vista da personagem principal, por exemplo, torna-se possível observar que essas estruturas compreendem uma sequência hierárquica de categorias esquemáticas, por exemplo: a) ambiente; b) complicação; c) relato; d) desfecho.

Segundo Dijk, no texto literário, os limites semânticos para as categorias esquemáticas funcionam no nível global da macroestrutura. Por exemplo, a compreensão do conflito relatado na crônica (categorias “b” e “c” da estrutura narrativa) requer a apresentação de um “fragmento como totalidade”, ou seja, “uma macroproposição”, que “denote uma ação específica de um ser humano” (DIJK, 1980, p. 11).



Nesse sentido, o pano de fundo do texto literário frequentemente traz o contexto sociocultural impressos no espaço e na temática do texto, o que se remete à própria natureza do gênero crônica. Por isso, seu significado possui uma base cognitiva comum, ou seja, os contextos cognitivos são compartilhados na memória de longo prazo dos participantes do discurso.

Considerações finais

Tendo sua origem relacionada ao cotidiano, a crônica constrói um sistema de representação que possibilita aos participantes do discurso, escritor e leitor, uma ligação de cumplicidade graças aos contextos cognitivos compartilhados. Nas atividades de interlocução, que se relacionam ao processamento discursivo, o escritor ocupa o papel de reconstrutor de eventos fixados em um tempo, a partir de modelos de escrita relacionados ao gênero escolhido, cujos significados são atribuídos pelo leitor.

Este artigo, ao se propor a refletir sobre o processo de escrita do gênero crônica, pode ser um exemplo para atividades de leitura e produção de texto, nos mais diversos níveis de ensino. O planejamento, a escolha do gênero e do conteúdo representados são etapas que envolvem o processamento discursivo e estão relacionadas aos modelos de contexto do sujeito da enunciação. A semântica, aliada aos componentes gramatical e ao literário, pode, portanto, ser muito profícua para a evidenciação dos sentidos possíveis na leitura, na escrita, na revisão e na interpretação de textos literários.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BOLTER, Jay David. *Writing Space. The computer, hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale, N.J., Lawrence Erlbaum Associates, 1991.

_____. *Writing Space: computers, hypertext, and the remediation of print*. 2. ed. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2001.

CHUMACEIRO, IRMA. *Estudio lingüístico del texto literario. Análisis de cuatro relatos venezolanos*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación Universidad Central de Venezuela, 2001. pp. 216.

KLEIMAN, Angela. *Texto e Leitor: Aspectos cognitivos da leitura*. 8 ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MARCUSCHI, L. A. Linearização, cognição e referência: o desafio do hipertexto. *Línguas, Instrumentos Linguísticos*, Campinas, n. 3, p. 21-45, 1999.

NEVES, Margarida de Souza, "Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas". In: *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, Campinas/ Rio de Janeiro: Ed. Da Unicamp/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 75-92.

SCHNEUWLY, B. Gêneros e tipos do discurso: considerações psicológicas e ontogenéticas. In: ROJO, R.; CORDEIRO, G. S. (Orgs). *Gêneros orais e escritos na escola*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso* Lisboa: Edições 70, 1978.

VAN DIJK, Teun A. *Discurso e contexto: uma abordagem sociocognitiva*. Trad. Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2012. p. 330

_____. El procesamiento cognoscitivo del discurso literario. Teun A. van Dijk. In: *Acta Poetica (Universidad Nacional Autónoma de México)*, 2/1980, pp. 3-26. Disponível em: <<http://www.discursos.org/oldarticles/El%20procesamiento%20cognoscitivo%20del%20discurso%20literario.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

_____. "Episodic models in discourse processing". *Comprehending oral and writing language*. N. J Academic Press, 1987, pp. 165-87.



TECNOLOGIA DIGITAL E IMPACTO NAS PRÁTICAS LEITORAS

Telma Maria Vieira (FATEC)¹

Resumo: A tecnologia digital possibilitou o surgimento de novos suportes de transmissão textual e a substituição do livro pela imaterialidade das multimídias. Neste trabalho buscamos apontar as mudanças ocorridas nos suportes de transmissão de textos, até a era digital, e avaliar os impactos no ato de leitura. Para tanto, recorreremos à *estética do efeito*, teoria postulada por Wolfgang Iser, que analisa as atividades imaginativas e perceptivas, próprias do efeito de leitura. Também adotamos a *teoria do suporte*, desenvolvida pelo filósofo e historiador francês Roger Chartier que considera o suporte material do texto e as várias formas de ler como determinantes na construção de sentido e interpretação textual.


Palavras-chave: Exemplo; Outro exemplo; Abrialic

Introdução

As últimas décadas têm instigado pensadores ligados à semiótica, linguística e áreas afins acerca da relação existente entre os meios eletrônicos de expressão de linguagem verbal, tanto em sua produção quanto recepção. Transformações tecnológicas e o surgimento de redes de comunicação virtual revolucionaram a transmissão do texto escrito, bem como sua recepção. A linguagem verbal, que até então havia se difundido pela oralidade e, posteriormente, pelo livro impresso, pode ser disseminada também pelas multimídias.

Na era digital, a materialidade dos livros passou a conviver com a imaterialidade dos novos recursos tecnológicos digitais que também se apresentam como suportes de veiculação dos mais variados gêneros textuais. Isso porque qualquer texto somente torna-se realidade física ao manifestar-se em um artefato que funcione como veículo, isto é, não há possibilidade de produção textual sem que ele seja inscrito em algum tipo de suporte. Conseqüentemente, experimentamos uma verdadeira revolução no modo de ler, pois a leitura sobre uma tela não é a mesma que a realizada em um livro impresso.

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica: Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP); docente da Faculdade de Tecnologia de Itaquaquecetuba, em São Paulo (FATEC ITAQUÁ). Contato: telma.mv@uol.com.br




O leitor de telas, como de computadores e *tablets*, prescinde de novas habilidades e práticas leitoras que são completamente distintas daquelas inerentes ao leitor contemplativo da linguagem impressa, isto é, as mudanças ocorridas, na era digital, nos suportes de transmissão textual geraram leitores especiais cujas características diferem consideravelmente dos leitores conhecidos até então.

Tecnologia Digital e Literatura: múltiplas possibilidades

A expressão da linguagem verbal e sua relação com os meios eletrônicos têm provocado reflexões de pensadores semioticistas, linguistas e estudiosos de áreas afins; todos voltados a analisar processos de produção, divulgação e consumo dessa linguagem nos novos meios de circulação textual que se firmaram nas últimas décadas do século XX. Diferentes enfoques ocupam àqueles que buscam entender como a linguagem verbal, bem como sua recepção, tem sofrido o impacto das multimídias. A expansão das redes de comunicações virtuais teria influenciado significativamente as práticas leitoras daqueles habituados à materialidade do livro impresso? Se sim, que impactos seriam esses e como teriam modificado o ato da leitura ao longo dessas décadas?

Estudiosos renomados buscam responder a essas indagações, comuns aos que circulam, especialmente, na esfera da educação. Dentre os pesquisadores do tema, há que se considerar o filósofo francês Roger Chartier cujas pesquisas com abordagem histórica de técnicas de escrita e leitura em muito tem contribuído para elucidar dúvidas dos que também se interessam pelo assunto. O destaque às pesquisas de Chartier justifica-se pelo fato de que refletir sobre leitura, seja de qualquer tipo de produção textual, requer associação com a história, pois técnicas de produção, modos de difusão e recepção dos textos têm suas peculiaridades nos diferentes períodos históricos. Além disso, várias de suas obras foram traduzidas no Brasil, o que contribuiu para que pesquisadores ocupados com questões relativas à leitura e literatura lançassem mão de seus estudos.

Em seus muitos escritos, o autor apresenta reflexões acerca das relações interativas entre práticas e representações culturais. Dos diversos temas analisados




por ele, a frase que nos instiga a tecer algumas reflexões é: “Como pensar a leitura diante de uma oferta textual que a técnica eletrônica multiplica mais ainda do que a invenção da imprensa?” (CHARTIER, 2002, p. 21). A crescente *oferta textual* de que nos fala o autor está presente nos vários recursos tecnológicos digitais, tais como: computadores, *smartphones* e *tablets*, facilmente encontrada na maioria da população em todo o mundo. Tal fenômeno certamente implica a formação leitora de qualquer pessoa, especialmente do leitor de literatura, pois os recursos tecnológicos das últimas décadas têm impactado as práticas leitoras dos consumidores textuais; esses novos *objetos* têm influenciado e modificado a formação e relação dos leitores com os mais variados textos e, especialmente, os literários.

A literatura em sua forma originária era difundida pela oralidade. Posteriormente, com o advento do livro ganhou materialidade na forma impressa. Essa materialidade foi, por um longo período, exclusiva da relação texto leitor, o que possibilitou ao livro, com suas formas e capas variadas, ganhar *status* de objeto estético. Hoje, assistimos a divulgações textuais pelas imaterialidades das multimídias. Experimentamos uma revolução nas práticas de produção e recepção de textos, pois ler uma tela difere consideravelmente de ser uma página impressa.

A relação entre tecnologia digital e leitura inaugura um espaço fértil para reflexões acerca de mudanças experimentadas nas novas habilidades e práticas leitoras, totalmente diversas daquelas exercitadas pelo leitor contemplativo da linguagem impressa. Isto é, a *oferta textual* dos novos suportes digitais de circulação provoca mudanças significativas na recepção de qualquer texto.

Chartier analisa detalhadamente essa questão e alerta para o fato de que equilíbrio é o principal elemento nessas considerações, pois “Entre as lamentações nostálgicas e os entusiasmos ingênuos suscitados pelas novas tecnologias, a perspectiva histórica pode traçar um caminho mais sensato, por ser mais bem informado” (CHARTIER, 2002, p. 9). Segundo ele, tanto produção quanto recepção de textos no universo digital causam mutações nas relações entre leitor e texto, até então definidas pelo texto impresso.

As *principais mutações* motivadas pelas mídias eletrônicas são consideradas pelo autor pertencentes a três diferentes grupos: as transformações das práticas de




leituras, as novas modalidades de publicação e a redefinição da identidade e propriedade das obras (CHARTIER, 2002).

Analisar os três aspectos dessa relação exigiria trabalho de maior fôlego. Por isso, vamos nos ater a refletir acerca do primeiro ponto destacado por ele: as transformações ocorridas nas práticas de leitura no universo digital. Embora reconheçamos que as práticas de leituras atuais ainda estejam ligadas à cultura impressa, é inegável que a cultura digital tem influenciado consideravelmente diversos aspectos destas, a partir da popularização dos computadores.

Suporte material e leitura: rolo, códice e tela

Os estudos da natureza da produção literária concretizados a partir das duas décadas finais do século XX concederam ao leitor relevância quanto às influências no processo criativo. Correntes literárias desenvolvidas nesse período, tais como: a sociologia da leitura, o estruturalismo tcheco e o *reader-response criticism*, por exemplo, contribuíram para que o leitor e as práticas leitoras granjeassem olhar de estudiosos tanto da produção quanto da recepção de textos. Evidentemente, os estudos realizados consideraram os leitores da produção impressa, tendo em vista que os suportes digitais ainda não tinham conquistado os recursos midiáticos atuais. Os estudos de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser foram de grande relevância aos que buscavam analisar especialmente a recepção textual dos textos literários. Conhecida como a Estética da Recepção, essa teoria colaborou para que os enfoques da ciência literária promovessem mudanças nas avaliações das práticas leitoras, isto é, tão importante quanto enredo, personagens, tempo e espaço, o leitor ganhou *status* de elemento participativo, não apenas na qualidade de receptor de texto, mas também como agente no processo criativo, especialmente nos novos suportes textuais.


A tecnologia sempre se fez mediadora das expressões culturais por meio da linguagem. Mudanças tecnológicas, tanto de surgimento quanto desaparecimento, implicam diretamente a produção, apresentação e recepção dos mais diversos elementos culturais. Podemos citar como exemplo, as representações ideogrâmicas, encontradas em antigas cavernas. Suas características icônicas e analógicas exigiam



que seus leitores adotassem práticas leitoras semelhantes aos usuários de computadores em nossa atualidade, isto é, movimentos oculares desconexos, que foram substituídos pelos lineares, com a adoção da escrita. Alguns pesquisadores consideram que o surgimento da escrita desencadeou uma oposição entre *cultura oral* e *cultura escrita*, pois as práticas de leitura estão condicionadas às práticas de escritura. Podemos constatar que, na sua origem, a cultura literária se apresentava oralmente, mas, com o desenvolvimento da modalidade escrita, experimentou transformações substanciais, facilmente detectadas nos novos gêneros que se estabeleceram. Por exemplo, nos romances do século XIX podemos detectar uma urdidura de enredo muito mais complexa que nas epopeias que os precederam. Nessas, os traços de oralidade são extremamente marcantes na construção de sentido, que se dá por meio de sucessão de fatos com amarrações fracas; naqueles, a estrutura se firma em um enredo, bem como em elementos inerentes à linguagem verbal escrita, tais como pontuação, por exemplo. A oralidade foi apreendida e incorporada a outros recursos, como os tecnológicos disponíveis na época. Portanto, não se pode isolar a leitura da história cultural.

Maingueneau (2012), ao avaliar os meios do discurso, ou seja, o dispositivo material de comunicação a que a literatura se submete, classificou quatro tipos de sociedades: as de literatura puramente oral; as que a oralidade coexiste com a escrita; as que a escrita é predominante, embora a oralidade ainda desempenhe papel relevante; as que a escrita apreende a oralidade por meio de recursos tecnológicos. Este último seria o caso da atualidade em que dispositivos como discos, cassetes, cinema e, recentemente, computadores, *smartphones* e *tablets* assinalam os limites da oralidade e apontam novas diretrizes para a *cultura do livro*.

Ao refletirmos acerca das mudanças ocorridas nas relações leitor/texto, no ato da leitura, ao longo da história, percebemos que, embora tivesse levado muito tempo, a passagem do rolo ao códice e deste ao livro foram mudanças extremamente importantes. Porém, ao considerarmos a circulação de textos de outrora e da atualidade, notamos que os suportes digitais que se apresentam hoje, são responsáveis por uma grande revolução na leitura.




A revolução do nosso presente é mais importante do que a de Gutenberg, ela não somente modifica a técnica de reprodução do texto, mas também as estruturas e as próprias formas do suporte que o comunica aos seus leitores. (...) com a tela, substituta do códex, a transformação é mais radical, pois são os modos de organização, de estruturação, de consulta ao suporte do escrito que se modificam. (CHARTIER, 1998, p.9).

As *mutações*, para as quais Chartier nos alerta, referem-se às inovações tecnológicas de suporte textual que possibilitam variadas relações entre leitor e texto. Segundo o autor, as novas maneiras de relação com a escrita implicam técnicas intelectuais e de leitura inéditas, isto é, relações cognitivas e gestos do corpo não manifestados anteriormente. Para ele, “a revolução do texto eletrônico será ela também uma revolução da leitura.” (CHARTIER, 1998, p. 101), que se caracteriza como rebelde e vadia, ou seja, carrega em seu bojo aspectos de efemeridade e criatividade. Como é impossível a existência de um texto fora de um suporte material (CHARTIER, 1998), passar de uma materialidade do texto impresso em livro para a imaterialidade das telas significa adentrar num universo de possibilidades ilimitadas de manipulação e captura de signos.

Iser afirma que “apenas a imaginação é capaz de captar o não-dado, de modo que a estrutura do texto, ao estimular uma sequência de imagens, se traduz na consciência receptiva do leitor (ISER, 1996, p. 79). Ele considera que a criação literária detém certa mobilidade, capaz de oferecer várias possibilidades no quesito materialidade escrita, ou seja, a escrita de um mesmo texto pode conter nuances em seu aspecto material que leva os mais diferentes leitores a lê-lo de maneira inusitada, a partir das escolhas de interpretação. Não se pode, portanto, segundo ele, considerar o fenômeno leitura como produção de sentido do texto, mas resultado de uma interação entre a produção e recepção que tem como característica virtualidade e dinamicidade. Nesse processo, o corpo humano funda relações tanto físicas quanto intelectuais com o suporte do texto, tendo em vista que o ato da leitura pressupõe que o texto exista não apenas na palavra, mas em uma materialidade concreta.

Convém ressaltar que as considerações de Iser limitam-se aos textos impressos, dado o contexto de suas realizações. A literatura analisada ainda encontrava como



suporte de circulação o livro, que se oferecia como objeto estético a todos os sentidos. Como tal, pode ser tocado, abraçado cheirado e até cariciado. O escritor e ensaísta argentino Alberto Manguel testemunha isso ao relatar suas experiências de leitura:

Foi como adquirir um sentido inteiramente novo, de tal forma que as coisas não consistiam mais apenas no que os meus olhos podiam ver, meus ouvidos podiam ouvir, minha língua podia saborear, meu nariz podia cheirar e meus dedos podiam sentir, mais do que o meu corpo todo podia decifrar, traduzir, dar voz a, ler. (MANGUEL, 1997, p. 17-18).

Os livros carregam uma história de modificações, ao longo dos tempos. Os materiais utilizados em sua confecção contribuíram com muitas mudanças, não apenas no sentido da visão, mas também nos demais elementos que apelam aos sentidos, durante a leitura, com os quais os signos linguísticos podem dialogar, como é o caso das impressões táteis, por exemplo. Esses *diálogos* são pautados em gestos corporais, que são mediadores das mudanças ocorridas na produção livresca.

Na Antiguidade, os textos eram registrados em rolos e ler implicava segurar dois pedaços de madeira com as duas mãos, o que levava o leitor apenas a movimentar linearmente os olhos. Com o surgimento do códice, um protótipo do livro moderno delineou novas formas de leitura; as folhas, que eram dobradas e amarradas, obrigava o leitor a depositá-las sobre uma mesa para manuseá-las. Isso permitia manter uma das mãos livres para que também se escrevesse, ou seja, possibilitava que ler e escrever fossem atividades realizadas concomitantemente, algo impossível de se efetivar anteriormente.

Ao códice depositado sobre a mesa bastava o toque dos dedos para que as páginas fossem viradas e o texto se revelasse aos olhos do leitor, o que implicava distanciamento dele. A proximidade com o corpo e propostas de novas modalidades de movimentos surgem com o advento do livro. Ações como utilizar as duas mãos para pegá-lo, pô-lo sobre o colo ou depositá-lo sobre o peito, em diferentes espaços físicos, inauguraram uma nova relação entre o texto e o corpo do leitor.


Impactos nas práticas leitoras

O leitor do texto literário é diferenciado do leitor de textos genéricos. Não é aquele que apenas reconhece letras e fonemas, palavras e frases ou, ainda, compreende regras gramaticais e operações básicas da língua trabalhada na leitura pragmática. Por isso é parte integrante do conjunto de significados que a experiência de leitura revela, pois é capaz de reconhecer a natureza do signo verbal e situá-lo face a outros signos, como os visuais, por exemplo. Nesse exercício semiótico, pode generalizar e também regenerar sentimentos. Isso porque a literatura é plurissignificativa. Nela, os signos linguísticos são guiados pela imaginação de modo que se abram a universos significativos infindáveis, além dos estabelecidos pela comunicação cotidiana. Desse modo, mais que a função formadora a partir de reflexões acerca da realidade circundante, a literatura também tem função humanizadora, ou seja, concede aos homens uma de suas necessidades vitais: transporta-os a mundos imaginários para dar prazer aos sentidos. Por isso o filósofo e historiador francês Roger Chartier concede grande importância aos suportes textuais; a construção de sentido do texto está intimamente ligada às variações de leitura que eles possibilitam.

Assim, ao considerarmos que os textos acondicionados em mídias eletrônicas permitem que as relações texto/leitor sejam mais interativas, devemos atentar para o fato de que independência das hierarquias da organização verbal do texto impresso, como as lineares dos códices, por exemplo, são atividades imprevisíveis.

Ao estudar as estratégias textuais e as relações entre autor e leitor, Umberto Eco concluiu que “um texto requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor” (ECO, 1986, p. 36), ou seja, o autor procura organizar o texto a partir de um leitor previsível; ele prevê um leitor-modelo para seu texto e adota estratégias que possibilitem que esse leitor atualize as potencialidades de sentido que o texto veicula, de acordo com as expectativas do autor.

Os suportes digitais dispõem diante do leitor diversos gêneros, inclusive os literários, que podem ser lidos de formas variadas; há quebra de conexões dos seguimentos textuais que são reestabelecidas exclusivamente pela intersemiose da



leitura impulsionada pela atividade ideativa do leitor que, nesse contexto, é livre para reorganizar o discurso do autor com movimentos de sua preferência.

Esses leitores são transformados pelos objetos a serem lidos e, por isso, podemos considerá-los sob diferentes aspectos. Santaella (2004), por exemplo, os classificou por suas habilidades sensoriais, perceptivas e cognitivas. Para a autora, são habilidades existentes no ato da leitura que correspondem, respectivamente, aos leitores *contemplativo*, *movente* e *imersivo*.

O primeiro tipo seria o leitor da era do livro impresso e das imagens expositivas fixas. Trata-se de um leitor que surge no Renascimento e subsiste até meados do século XIX; é o leitor da era pré-industrial. O segundo tipo é o leitor do qual nos fala Walter Benjamin, ao analisar a poesia de Charles Baudelaire: o *flâneur*, que se move pela cidade lendo o mundo em movimento. Surge com a Revolução Industrial, por isso é dinâmico como os grandes centros urbanos. O terceiro tipo de leitor é aquele que surge com os espaços virtuais e liberta-se da materialidade do livro, para *navegar* numa tela com o simples *click* de um *mouse*. Esse leitor não segue a sequência do signo disposto no texto impresso, não vira páginas em um livro, mas se move reticularmente, programando as próprias leituras.

Santaella ocupa-se em apontar o perfil de cada leitor, considerando os percursos da mente humana nas diferentes práticas leitoras. Esclarece que o surgimento de um tipo não exclui o outro, isto é, os três são capazes de conviver harmoniosamente. Porém, o aspecto da leitura que nos interessa é o que a considera em função dos suportes que na transmitem, pois esses transformam movimentos de leitura, afinal, ela não é apenas produto de abstração, mas também de engajamento do corpo que se inscreve no espaço em relação consigo e com os outros (CHARTIER, 1996).

Considerações Finais

Ao longo de toda trajetória humana, os processos de produção e circulação textual têm sido influenciados pela tecnologia. As informações experimentaram diferentes mutações do suporte tecnológico e, conseqüentemente, transformações no leitor. A escrita manuscrita em papiros deslocou-se para as telas dos meios digitais; da

leitura do papel passamos às de telas e, hoje, à multiplicidade de signos produzidos e lidos em diferentes suportes.

O fenômeno da multiplicação de signos, como, por exemplo, os imagéticos: desenhos, fotografias, computação gráfica exige que ampliemos também o conceito de leitura para entender que a multiplicidade de leitores está atrelada à diversidade sógnica, que se desenvolvem em diferentes espaços, especialmente os urbanos.

As tecnologias digitais abrem-se às relações intersemióticas em que o verbal, em diálogo com o visual e o sonoro, constroem novas possibilidades, como a de gestos corporais, movimentos variados que interagem enquanto instituem uma maneira revolucionária de leitura.

Referências Bibliográficas

CHARTIER, Roger. Do Livro à Leitura. In: Roger Chartier (Org.). *Práticas da* \São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador; conversações com Jean Lebrun/Roger Chartier*. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 1998.

_____. *Os desafios da escrita*. Trad. Fulvia M.L. Moretto. São Paulo: UNESP, 2002.


ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 1 Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed.34, 1996.

_____. *A Interação do Texto com o Leitor*. In: Luiz Costa Lima (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: Leitores & Leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

LIMA, Luiz Costa. *O Leitor Demanda da Literatura*. In: Luiz Costa Lima (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. 2. ed. Trad. de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.



SANTAELLA, Lúcia. *Navegar no Ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. O novo estatuto do texto nos ambientes de hipermídia. In: SIGNORINI, Inês (Org.). *[Re]discutir texto, gênero e discurso*. São Paulo: Parábola, 2008, p. 47-72.

VIEIRA, Telma Maria. Literatura: o leitor na modernidade. In: Geraldina Porto Witter (Org.). *Literatura na Formação de Leitores*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009, p. 41-73.

_____. O livro ficcionalizado: Felicidade Clandestina, de Clarice Lispector. In: Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, 2012, Maringá. *Anais do 2º CIELLI*. Maringá: UEM, 2012.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: Senac, 2001.

EXPRESSIVIDADE, MOVIMENTO E IMAGEM COMO ELEMENTOS- CHAVE PARA A PRODUÇÃO DE SENTIDOS NA TRADUÇÃO DE CHAPEUZINHO AMARELO EM LIBRAS

Arlene Batista da Silva¹

Resumo: Este artigo pretende descrever e interpretar a obra *Chapeuzinho Amarelo* (1979), de Chico Buarque, traduzida para Libras por Ana Claudia Januário da Silva Leonel, disponível na internet no blog AMP/CEADA. Trata-se de um estudo documental que toma como fonte material audiovisual. Ancorados nos estudos de Bakhtin (1992; 2010) Adail Sobral (2008) e Julio Plaza (1987) os excertos analisados evidenciam que na tradução de textos literários para Libras, o tradutor coloca em diálogo diferentes linguagens (verbal, visual, corporal) e delas se apropria para recriar, de modo criativo, um novo texto, numa reflexão em que diferentes vozes conduzirão as escolhas dessa produção.


Palavras-Chave: Tradução literária. Libras. Expressividade. Recriação.

A tradução e a formação do sistema literário em Língua de sinais

A história da tradução confirma a importância que essa atividade teve para o desenvolvimento e a consolidação da literatura em vários países. Segundo Santana-Dezmann (2016), no século XVII (1625-1650), a França se destacou pela tradução de obras da Antiguidade Clássica grega e latina que tinham como foco a língua de chegada, ou seja, o público francês, em vez de uma simples imitação das estruturas do grego e do latim, sem a devida interpretação dos sentidos do texto. Nesses termos, a tradução que se produziu na França, sobretudo as chamadas “as belas infiéis”, que, embora tenham sido alvo de críticas, foram fundamentais para a consolidação de um senso estético conhecido como “bom gosto”, que se tornou marca da língua francesa. De acordo com Dantana-Dezmann (2016, p.92), a tradução dos clássicos, na França no século XVII, se resumia, então, a “usar o texto de partida apenas como referência, adotando-se a forma cultivada no momento da tradução e adaptando ou recriando – conforme a necessidade – a linguagem de acordo com as regras das instituições do “bom gosto” e da Academia Francesa”.

Antes disso, na Alemanha, Martinho Lutero, já no século XVI, estabeleceu alguns princípios de tradução, quando se propôs traduzir a Bíblia para o alemão. Para ele, o

¹ Professora do curso Letras-Libras, Universidade Federal do Espírito Santo. arleneincrivel@gmail.com




tradutor deveria tomar como foco a estética da língua de chegada, em vez de priorizar a imitação das formas clássicas da língua do texto fonte. Com isso, a tradução de Lutero exerceu influência na formação da língua nacional alemã e, ao mesmo tempo, do enriquecimento da cultura germânica.

Estabelecendo aproximações ao que ocorreu na França e na Alemanha, a formação da literatura brasileira também se desenvolveu em meio a traduções de obras estrangeiras. De acordo com Monteiro (2013, p. 144), a tradução se manifesta como recurso estilístico. “Esse é o caso de Tomás Antônio Gonzaga que, ao que parece, tomou como modelo o que Miguel de Cervantes já havia feito na literatura espanhola”. Não só Gonzaga, mas vários escritores brasileiros, desde os consagrados (Cláudio Manoel da Costa, José de Alencar, Machado de Assis) aos menos conhecidos (José Elói Otoni e Souza Caldas) atuaram como tradutores, dando mostras de que a tradução como processo de recriação, de reconfiguração e de apropriação de obras estrangeiras trouxe grande contribuição para a formação da literatura brasileira (MONTEIRO, 2013, p. 152).

Em diálogo entre o passado e o presente, é possível observar que a constituição da cultura produzida em língua de sinais na contemporaneidade também é marcada pela atividade da tradução. No campo da literatura infantil, a maior parte das produções literárias é fruto de traduções de obras que circulam no espaço escolar, como os contos de fadas, fábulas e lendas, já que a literatura em Libras tornou-se uma necessidade para professores que atuam com crianças surdas no ensino regular.

Na atualidade, há surdos reconhecidos no país que atuam como tradutores na produção de literatura infantil e poesia em Libras, como é o caso de Cláudio Mourão, Nelson Pimenta, Heloise Gripp Diniz, Rimar Romano, entre outros que exercem o papel de divulgadores da literatura brasileira e infantil via tradução; e é certo que seus modos de traduzir, recriando, com criatividade, o texto fonte, deixam marcas de autoria que são importantes para a formação de padrões estéticos na formação do jovem sistema literário em língua de sinais no Brasil.

Embora haja traduções em Libras em versão impressa, a maior parte das traduções literárias em Libras que circula no Brasil, na atualidade, constitui-se de material audiovisual, dada a singularidade da língua de sinais: uma língua na modalidade visuoespacial que utiliza o canal visual, expressões faciais e corporais para a produção



de sentidos. Esses materiais são encontrados na plataforma do *Youtube*, espaço muito utilizado por surdos e intérpretes para divulgar as produções culturais da comunidade surda.

Neste artigo, apresentaremos alguns excertos da tradução de *Chapeuzinho Amarelo em Libras*, produzida por Ana Cláudia Januário da Silva Leonel, que possui uma pequena, mas significativa, produção no canal do *Youtube* “CEADA: Tradução Cultural”, que contém clássicos da literatura infantil universal e brasileira. O objetivo é observar como o texto traduzido ganha marcas de autoria da tradutora, a partir de suas escolhas, dos apagamentos e do realce no uso dos recursos imagéticos, expressivos e corporais próprios da língua de sinais. Caracteriza-se como uma pesquisa documental que toma como objeto de descrição e análise o vídeo, acima citado, disponível na plataforma *Youtube*.

Na pesquisa em questão, lançaremos mão dos pressupostos teóricos de Bakhtin (2003), Sobral (2008) e Julio Plaza (1987), entre outros que contribuirão com a discussão sobre a tradução como atividade de transformação, reconstrução de sentidos em oposição à ideia de transmissão fiel do conteúdo ou da forma de um texto fonte para uma outra língua. Entendemos que a ação humana que envolve um diálogo com diferentes vozes em situações concretas de enunciação.

Descrição e análise do corpus

O livro *Chapeuzinho Amarelo*, produzido por Chico Buarque em 1979, trata-se de uma paródia do clássico infantil *Chapeuzinho Vermelho* de Charles Perrault (1967). Enquanto o conto de Perrault pode ser lido numa perspectiva moralizante, com ênfase nas consequências ocorridas com uma menina ingênua que desobedece às orientações da mãe e se deixa seduzir pela “lábria” do lobo, sendo devorada por ele, Chico Buarque constrói a história tendo como protagonista uma menininha que tinha medo da vida, medo de tudo e principalmente medo do Lobo. Porém, ao encontrar-se com seu maior medo, o lobo, a menina vence o sentimento que a paralisa, assume o controle da situação até tornar-se empoderada e ignorá-lo completamente.



Cena 01

Fonte: Canal AMP Ceada/ Youtube

Em *Chapeuzinho Amarelo em Libras*, Ana Cláudia da Silva Leonel (2016) se apropria das ilustrações da obra fonte como plano de fundo, enquanto se coloca em primeiro plano, sinalizando a narrativa (cena 01). O vídeo contém oito minutos, não possui legenda nem áudio em português. Por apoiar-se nas ilustrações, sugere ao leitor tratar-se de uma tradução fiel ao texto-fonte. No entanto, no decorrer da narrativa em Libras, percebemos algumas escolhas que deixam marcas de autoria da tradutora.



Cena 02

Fonte: Canal AMP Ceada/ Youtube

Já de início, após a apresentação do título, a tradutora insere uma nota explicativa sobre o autor que não aparece no texto fonte. À esquerda, é colocada uma imagem do autor em tamanho grande e uma legenda com o nome dele; enquanto, à direita, Leonel (2016) soletra o nome C-H-I-C-O e insere a seguinte informação: “Chico é um escritor muito famoso!”(cena 02).



Cena 03
Fonte: Canal AMP Ceada/ Youtube

Na cena três (03), a tradutora utiliza o sinal “CHAPÉU+AMARELO” para nomear a personagem. Entretanto ela poderia ter usado “CAPUZ+AMARELO”, para estabelecer intertextualidade com a personagem Chapeuzinho Vermelho. A imagem, ao fundo, sugere uma menina assustada, amedrontada, porém contida. Leonel (2016) extrapola essa ideia e produz uma Chapeuzinho apavorada, que olha para todos os lados, movimenta-se rapidamente de um lado para outro, demonstrando medo. A tradutora reforça essa ideia com sinal “MEDO” acompanhado de intensa expressão facial (olhar assustado), conforme a imagem a seguir (cena 04). Desse modo, na encenação dessa personagem amedrontada, tradução e criação estiveram imbricadas em todo o processo, pois, se de um lado, [...] a tradução é indistinguível muitas vezes da criação; de outro, há um incessante reflexo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação” (PLAZA, 1987, p. 26).



Cena 04
Fonte: Canal AMP Ceada/ Youtube



Cena 05



Cena 06

É importante destacar que a tradutora não segue a sonoridade poética da narrativa presente no texto fonte, em trechos como: “Já não ria. Em festa, não aparecia. Não subia escada, nem descia. Não estava resfriada, mas tossia”(BUARQUE, 2011, s/p). Em vez

disso, apresenta as ações de ir à festa, subir escada, descer escada, etc. acompanhadas de uma overdose de negativas com expressão corporal de recusa (cena 05), mais o sinal intenso de “NÃO-QUERER”, mais a expressão facial de pavor (cena 06). Desse modo, se por um lado o ato de recriação se desvincula do texto fonte, cria novos efeitos de sentidos, aproximando o leitor (criança surda) da sensação de medo, de pavor, vivida pela personagem.



Cena 07

Fonte: Canal AMP Ceada/ Youtube



Cena 08



Cena 09

Os recursos mais recorrentes nas línguas de sinais para a produção de narrativas é a incorporação (ato de incorporar o personagem) e o antropomorfismo (incorporar traços físicos de animais com sentimentos humanos). Leonel (2016) utiliza esses recursos em toda a narrativa. Na passagem acima, que se refere ao trecho: “minhoca para ela era cobra” (BUARQUE, 2011, s/p), a tradutora incorpora Chapeuzinho vendo uma minhoca (cena 07), num instante ela incorpora a cobra (cena 08) e, em seguida, incorpora a menina apavorada (cena 09).



Cena 10

Fonte: Canal AMP Ceada/ Youtube




Cena 11



Cena 12

No trecho marcado por rimas: “Não ia pra fora pra não se sujar/ Não tomava sopa pra não ensopar/ Não tomava banho pra não descolar/ Não falava nada pra não




engasgar[...]”, mais uma vez a tradutora constrói as ações de sujar-se, tomar sopa, tomar banho, falar, marcadas pela recusa com o corpo (cena 10), mais o sinal “NÃO-QUERER” (cena 11), mais expressão facial de negação. No trecho “Então vivia parada, deitada, mas sem dormir [...]”, a tradutora recria essas ações com um tom atemorizante, incorporando uma menina que está acima de tudo com pavor do mundo (cena 12): olhos esbugalhados, rugas na testa, sobrancelhas levantadas e juntas, pálpebras levantadas, pálpebras inferiores contraídas, lábios levemente esticados, dentes cerrados, corpo encolhido.

Os breves, mas representativos, excertos extraídos do vídeo dão mostras de que a tradutora criou uma nova *Chapeuzinho Amarelo*, por meio de signos corporais e expressivos somados aos recursos estilísticos da língua de sinais, realizando um tipo de transposição criativa, ou melhor, tradução intersemiótica (PLAZA, 1987). Se por um lado, o texto de chegada viola a relação de intertextualidade com o conto *Chapeuzinho Vermelho* e tira certa leveza e comicidade promovida pelo jogo poético com as palavras elaborado por Chico Buarque, ganha um tom mais atemorizante, pela ênfase com a qual a tradutora encena o medo que toma conta da menina; medo esse que será desconstruído no decorrer da narrativa.

De acordo com Bakhtin (2003) os gêneros discursivos – *formas relativamente estáveis de enunciados, produto da interação social entre sujeitos* – têm como marca a maleabilidade, portanto, são capazes de se transformar para se adequar a diferentes realidades, condicionados pela situação histórica e social, pela ideologia vigente, pelos sujeitos envolvidos em determinada forma comunicativa. Baseados nessa concepção, entendemos que *Chapeuzinho Amarelo em Libras* é uma transmutação, uma hibridização discursiva, na medida em que estabelece um estreito diálogo com o texto fonte, mas não se fecha nele, não se propõe a uma reprodução estável/fiel de significados. A tradutora, em suas escolhas, demonstra estar dialogando também com o público-alvo e com a cultura na qual a obra será inserida.

Considerando que Leonel é tradutora e professora, inferimos que tenha construído a tradução direcionada às crianças surdas, público com o qual trabalha, que comumente não nascem sabendo Libras, mas vão se apropriando dessa língua na medida em que vão crescendo e interagindo com surdos e intérpretes. Desse modo, ela altera algo do caráter do texto e se coloca na condição de autora para que outro grupo de interlocutores



(surdos) – que Chico Buarque, supostamente, não presumiu ao escrever sua obra – possam ter acesso à noção bakhtiniana de compreensão responsiva ativa. Para Sobral (2008, p.72) essa prática é inerente à toda tradução, uma vez que o tradutor precisa levar em conta “o nível do contexto social propriamente dito, incluindo a relação entre línguas/linguagens e culturas, o público mais amplo a que o discurso pretende dirigir-se: quem pode dizer o quê? A quem? Quando? Onde? Como?”

Considerações Finais

Este artigo teve como objetivo descrever e interpretar a obra *Chapeuzinho Amarelo* em Libras, produzida pela tradutora surda Ana Cláudia Januário da Silva Leonel, disponível no Blog AMP/CEADA e no *Youtube*. Tomando como base teórica os estudos de Bakhtin (2003), Plaza (1987) e Sobral (2008), foi possível perceber a partir dos excertos analisados que a tradução de *Chapeuzinho Amarelo em Libras* é, antes de tudo, uma atividade inventiva e transformadora de um texto verbal/imagético (texto/ilustrações) em um texto corporal/expressivo e imagético (expressividade corporal/ilustrações).

A tradutora atuou como uma leitora especial: aquela que lê com os olhos de quem vai escrever um novo texto (SOBRAL 2008). Assim, realizou uma interpretação da obra, estabelecendo um diálogo com diferentes vozes/discursos: o texto fonte; suas experiências linguísticas, históricas e sociais; a língua e a cultura do texto-alvo, o público-alvo, a avaliação do contexto de produção e de recepção da obra na língua de chegada.

A partir dessa interpretação, a tradutora se colocou na condição de autora, reconstruindo *Chapeuzinho Amarelo* com os recursos estéticos da Libras: os gestos, a orientação do corpo, os movimentos e a expressão facial. Tais escolhas feitas pela tradutora para criação de um novo objeto estético transformaram seu corpo na mídia principal, ou seja, num corpo poético carregado de uma multiplicidade de sentidos. Os recursos estilísticos do texto em Libras, escolhidos pela tradutora, parecem tentar tornar claro para o leitor, levá-lo a sentir a experiência do medo vivida pela menina no início da narrativa.

Com isso, Leonel (2016) criou um novo texto original, cujos enunciados se comunicam na cadeia comunicativa com a obra de Chico Buarque, contribuindo para o fenômeno da hibridização de gêneros ligados entre si, mas marcados por contextos de produção e recepção distintos.

Para finalizar, considerando que ainda são incipientes as traduções de obras literárias em Libras no Brasil, pois ainda não há uma política que viabilize a produção de literatura garantindo a acessibilidade à cultura aos sujeitos surdos, entendemos que a tradução de Leonel (2016) pode ser considerada um ato corajoso e, sobretudo, político, no sentido de permitir a essa população o contato com uma literatura produzida em sua língua natural e, ao mesmo tempo, ampliar a cultura surda pela via da tradução de obras da literatura brasileira, estrangeira e universal, produzida por tradutores surdos experientes nessa área. A nosso ver, a apropriação da cultura do outro não consiste num ato de assujeitamento, mas sim em uma forma de valer-se da tradução com o objetivo de devorar o outro, numa prática de “empoderamento” de sua língua e cultura.

Referências:

- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.
- BUARQUE, C. **Chapeuzinho Amarelo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- LEONEL, A.C.S. **Chapeuzinho Amarelo – CEADA**. 8'. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-5J6vDP52Gw>>. Acesso em out. de 2017.
- MONTEIRO, J.C.N. Literatura Brasileira e Literatura traduzida no Brasil. Revista **Cadernos de Tradução**. [on-line]. Edição n. 31. Florianópolis, 2013/1. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2013v1n31p141>>
- PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SANTANA-DEZMANN, V. As belles infidèles e os românticos alemães. Revista **Belas Infiéis**. [on-line], v. 5, n. 03. Brasília, 2016. Disponível em: <periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/download/22277/15846>.
- SOBRAL, A. **Dizer o mesmo aos outros: ensaios sobre tradução**. São Paulo: Special Book. Service Livraria, 2008.

A LITERATURA INFANTIL EM OUTRAS MÍDIAS: UM IMPORTANTE RECURSO PEDAGÓGICO NO INCENTIVO À LEITURA

Gleiton Candido de Souza (UFMS)¹

Resumo: Este trabalho visa apontar elementos para compreendermos a importância da Literatura Infantil presente em outras mídias que não só o livro. Esta importância dar-se-á a partir do momento que tal recurso é utilizado em sala de aula, a fim de servir como instrumento pedagógico no incentivo à leitura. Veremos neste trabalho, quanto o adaptador é livre para interpretar e criar novos argumentos para a adaptação, acrescentando recursos atuais para melhor se adequar à realidade de sua época. Tais pontos de inovação podem contribuir com o trabalho de leitura na escola, a partir do momento em que o professor os utiliza e explora suas possibilidades de uso, como as que serão apresentadas neste trabalho. Dessa forma, a leitura deixa de ser algo pouco atrativa e se transforma em uma atividade prazerosa. Para tal análise, serão abordados elementos da ficção seriada televisiva, tendo como embasamento os teóricos da adaptação, e estudiosos da literatura e leitura na escola, utilizando-se como objeto de estudo a obra *Reinações de Narizinho* (1936) e o DVD *No Reino Das Águas Claras* lançado pela Som Livre e Globo Marcas em 2001, produzido pela Rede Globo.

Palavras-chave: Mídia; Leitura; Literatura Infantil; Adaptação Televisiva.


Introdução

Sabemos que a leitura é essencial para obtermos informações as mais variadas possíveis. Sabemos também que diversos são os gêneros textuais que podem ser lidos diariamente. Um desses gêneros e o mais difundido é o livro. Sendo o livro o gênero textual mais difundido, porque então nossos alunos não querem ler? Será que as páginas escritas não chamam mais a atenção?

Numa sociedade em que a cultura da mídia esta cada vez mais adentrando às casas das pessoas, questiona-se: Como incentivar nossos alunos à prática da leitura? Ou melhor, como aproveitar o que a cultura da mídia tem a nos oferecer como recurso pedagógico? Estes são questionamentos que pretendemos responder ao longo dessa pesquisa que visa estudar a Literatura Infantil presente em outras mídias, em especial no audiovisual.

O presente trabalho tem como objetivo refletir acerca das adaptações de obras literárias para o audiovisual televisivo, a partir da análise da adaptação feita pela TV Globo em 2001 de *Reinações de Narizinho*, sob o título de *No Reino das Águas Claras*, que apresenta os quatro capítulos iniciais da obra, que relatam a ida de Narizinho e Emília ao

¹ Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, *Campus* de Três Lagoas-MS. Mestre em Estudos de Linguagens (UFMS). Graduado em Letras (UCDB) e em Pedagogia (UFMS). Contato: gleitonlobato@yahoo.com.br.




fundo do mar. Discutiremos a respeito da transposição de um texto de um suporte para outro, no caso do livro para a televisão, abordando questões como o diálogo que se estabelece entre o texto escrito por Lobato e o audiovisual televisivo. Para tanto, abordaremos primeiramente o conceito de mídia, discutindo a sua presença na vida das pessoas, ligando-as a diferentes lugares do mundo, colaborando para o processo de globalização da comunicação e fazendo com que o local se desprenda de suas amarras e desponte em outros lugares, ou seja, se globalize. Veremos que produtos da mídia não são entretenimento inocente, mas vinculam certas ideologias que tendem a influenciar o receptor. Em um segundo momento, discorreremos a respeito do fluxo midiático por onde a literatura circula e analisaremos a obra *Reinações de Narizinho* e sua adaptação *No Reino das Águas Claras*, embasando-nos, para tal, nos aportes da Teoria da Intertextualidade, da Teoria da Adaptação e da Literatura Comparada, tomando como referência as contribuições de Claus Clüver, Robert Stam, Hélio Guimarães, entre outros. Em um terceiro momento, abordaremos a importância da leitura e como as adaptações de obras literárias, podem contribuir para incentivar a leitura da obra cuja adaptação se inspirou.

Dessa forma, confirma-se o caráter interdisciplinar da abordagem aqui feita, o que possibilita refletir sobre a relação entre textos (escritos e o audiovisual) de modo comparativo. Dessa forma, veremos como as adaptações são propostas de forma a entendermos a estrutura da narrativa, como foi feito o aproveitamento do tema para a composição do audiovisual e como se dá a adequação histórico cultural da adaptação, para a partir de então, utilizar essas informações de modo a entendermos esses elementos que modificam o texto escrito, transformando-o em outro produto, para melhor utilizá-los em sala de aula para o incentivo à leitura.

1. Entendendo a cultura da mídia

Seja produzindo ou consumindo, nossa relação com a mídia é tamanha que temos a sensação de que não conseguiríamos mais viver sem ela. A mídia está em todos os lugares, em todos os momentos, seja auxiliando, informando, entretendo ou educando. Há quem diga que não sabemos dominá-la. Que nós, seres humanos, muitas vezes é quem somos dominados, subjugados, persuadidos e influenciados por ela. Estudá-la é, portanto, essencial e urgente (SILVERSTONE, 2002).




Todos os dias e a todo momento utilizamos produtos midiáticos, nas palavras de Roger Silverstone "nossa mídia é onipresente, diária, uma dimensão essencial de nossa experiência contemporânea. É impossível escapar à presença, à representação da mídia" (2002, p. 12). Na afirmação de Silverstone emerge que, nos dias atuais, o ser humano criou certa dependência da mídia e já não vive sem utilizá-la para os mais variados fins. Segundo Silverstone:

Passamos a depender da mídia, tanto impressa como eletrônica, para fins de entretenimento e informação, de conforto e segurança, para ver algum sentido nas continuidades da experiência e também, de quando em quando, para as intensidades da experiência (SILVERSTONE, 2002, 12).

Silverstone diz ainda que se torna necessário estudar a mídia como dimensão social e cultural, política e econômica do mundo moderno. "Estudar sua onipresença e sua complexidade. Estudá-la como algo que contribui para nossa variável capacidade de compreender o mundo, de produzir seus significados" (SILVERSTONE, 2002, p. 13).

Nessa perspectiva, "a recepção dos produtos da mídia é uma rotina, uma atividade prática que muitos indivíduos já integram como parte de suas vidas cotidianas" (THOMPSON, 1998, p. 42). Jornais, novelas, revistas eletrônicas e seriados são todos produtos midiáticos que integram o cotidiano da maioria das pessoas. John Thompson (1998) também nos explica que, ainda quando a difusão seja globalizada, a apropriação dos produtos midiáticos é sempre um fenômeno localizado, envolvendo indivíduos específicos que se situam em contextos sócio-históricos particulares e que dispõem de certos recursos, o que lhes permite dar sentido às mensagens da mídia e incorporá-las em suas vidas.

Já, segundo Kellner, "os produtos da mídia [...], não são entretenimento inocente, mas têm cunho perfeitamente ideológico e vinculam-se à retórica, a lutas, a programas e a ações políticas" (2001, p. 123). Um exemplo desse entrosamento entre produtos e contexto de produção é a série Sítio do Picapau Amarelo que, sendo um produto da mídia, não fica de fora dessa análise de Kellner, pois em sua versão dos anos 1977 a 1986, a personagem Emília tinha os cabelos coloridos, fato este que não aparece na obra de Monteiro Lobato e muito menos nas ilustrações da boneca que antecede essa produção audiovisual. Segundo Roberta Mânica Cardoso (2008), há duas explicações para este fato: a primeira afirma que é por causa da época, em que se abusava das cores e texturas diferentes da moda, vindas de um visual inspirado na Jovem Guarda. E a segunda esclarece que é pelo fato de o Sítio do



Picapau Amarelo ter sido um dos primeiros programas coloridos da nossa televisão brasileira, já que a cor estreou no Brasil um ano antes dessa série começar a ser exibida.

A mídia possui cunho ideológico e esta presente em todos os lugares com os mais diversos objetivos. Sobre isso Kellner nos diz que:


A medida que avançamos no novo milênio, a mídia se torna tecnologicamente mais exuberante e está assumindo um papel cada vez maior na vida cotidiana. [...] A experiência e a vida ativa cotidiana são moldadas e mediadas pelos espetáculos. [...] A sociedade espetacular espalha seus bens principalmente através de mecanismos culturais de lazer e consumo, serviços e entretenimento, governados pelos ditames da publicidade e de uma cultura mercantilizada (KELLNER, 2006, p. 122).

A mídia está dominada por organizações, corporações e megacorporações que articulam entretenimento, informação e uma vasta seleção de produtos que são comercializáveis. Em nossa sociedade, o espetáculo e o entretenimento entraram no domínio da economia, da política e do cotidiano de maneiras inovadoras e importantes, de forma a incorporar a cultura do espetáculo aos negócios (KELLNER, 2006).

Para Martín-Barbeiro (2006), nesse início de século, a comunicação se encontra presa entre fortes mudanças e densas opacidades vindas da emergência de uma razão comunicacional, cujos dispositivos apontados pelo autor, como a fragmentação que desloca e descentra, o fluxo que comprime e globaliza, a conexão que desmaterializa e hibridiza, agenciam o devir do mercado na sociedade. Dessa forma, o autor propõe pensarmos “a hegemonia comunicacional do mercado na sociedade, ou melhor, a conversão da comunicação no mais eficaz motor de deslanche e inserção das culturas – étnicas, nacionais ou locais – no espaço/tempo do mercado e das tecnologias” (2006, p. 53).

Também Silverstone nos lembra que “o consumo é, ele mesmo, uma forma de mediação, à medida que os valores e significados dados de objetos e serviços são traduzidos e transformados nas linguagens do privado, do pessoal e do particular” (2002, p. 150). Dessa forma, quando consumimos mídia e pela mídia consumimos objetos, bens e informação, é neste consumo que “construímos nossos próprios significados, negociamos nossos valores e, ao fazê-lo, tornamos nosso mundo significativo” (2002, p. 150).

Segundo Rocha e Castro (2009, p. 51), "o consumo de serviços e signos, nos seus mais variados regimes semióticos, é tão ou mais importante do que o consumo de bens materiais. Isso significa que o consumo simbólico ganhou uma relevância até então



inaudita". Da mesma forma, são relevantes as diferenças que são identificadas quando nos detemos em suas utilizações específicas, nos impactos que causam na sociedade e na cultura, como também ao analisarmos os contextos nos quais veiculam as representações que deles são produzidas ou nas condições de sua recepção (ROCHA e CASTRO, 2009).


Kellner (2002) utiliza três categorias para descrever alguns dos modos como os textos culturais transcodificam e articulam imagens sociais, discursos e condições, ao mesmo tempo em que operam dentro de seu campo social. Aqui nos atemos somente à categoria *horizonte cultural*, que segundo esse autor "refere-se às experiências, às práticas e aos aspectos reais do campo social que ajudam a estruturar o universo da cultura da mídia e sua recepção" (KELLNER, 2002, p. 137).

Podemos aplicar essa categoria às adaptações, pois, segundo Hélio Guimarães, as adaptações "estabelecem uma zona de conflito entre as formas culturais diferentes, muitas vezes produzidas em tempos diferentes e voltadas para públicos também muito diferentes entre si e bastante heterogêneos" (GUIMARÃES, 2003, p. 110). No caso da adaptação da obra *Reinações de Narizinho*, os elementos da cultura vigentes em 1920, quando a obra começou a ser escrita, são diferentes da cultura de 2001, quando foi adaptada pela Rede Globo. Assim, tanto o livro como suas adaptações apresentam elementos da cultura de sua época, também com a finalidade de melhor se adequar à realidade do público ao qual se destina. Sobre esse aspecto Kellner afirma que:

[...] para funcionar diante de seu público, a cultura da mídia precisa repercutir a experiência social, "encaixar-se" no horizonte social do público, e assim a cultura popular da mídia haure medos, esperanças, fantasias e outras inquietações da época (KELLNER, p. 138, 2001).

A isto podemos chamar de mediação, ou seja, pensarmos a mídia como um processo de mediação que envolve produtores e consumidores de mídia. Para entendermos melhor Silverstone explica as implicações dessa mediação:

A mediação implica o movimento de significado de um texto para outro, de um discurso para outro, de um evento para outro. Implica a constante transformação de significados, em grande e pequena escala, importante e desimportante, à medida que textos da mídia e textos sobre a mídia circulam em forma escrita, oral e audiovisual, e à medida que nós, individual e coletivamente, direta e indiretamente, colaboramos para sua produção (SILVERSTONE, 2002, p. 33).



Essa mediação para o autor é a própria circulação de significados, que circulam em textos primários e secundários, por meio da intertextualidade, na paródia e no pastiche, no *replay* e nos discursos dentro e fora da tela, e acrescento ainda a adaptação, que advêm de um texto primário, secundário ou da junção de vários outros textos. São nestes textos que, segundo Silverstone, nós "produtores e consumidores, agimos e interagimos, urgentemente procurando compreender o mundo, o mundo da mídia" (2002, p. 34).


2. Adaptação de obras literárias e o fluxo midiático

Existem várias possibilidades de representação dos livros em outras mídias. Sandra Reimão (2004, p. 92) aponta que "as representações dos livros em outras mídias podem se dar de várias formas, como referências, alusões, adaptações de obras literárias a diferentes suportes materiais da comunicação, etc". Um exemplo disso são as obras de Monteiro Lobato, as quais circulam em mídias diferentes: em livros, inicialmente; no cinema, com os filmes *Os fareiros* (1920), *O Comprador de fazendas* (1951 e 1974), *O Saci* (1952), *Jeca Tatu* (1959) e *O Pica-pau Amarelo* (1973); na televisão, com adaptações das obras infanto-juvenis produzidas pela TV Tupi (1952-1963), pela TV Cultura (1964), pela TV Bandeirantes (1967-1969), pela TV Globo (1977-1986/2001-2007), e na série *Contos da Meia Noite*², da TV Cultura, com o conto oralizado *O Bugio Moqueado* (2004); ou nos quadrinhos, em desenho animado e na Internet. Sobre esta variedade de suportes onde pode transitar o mesmo texto fonte, Clüver afirma que:

Especialmente interessante e igualmente irrepresentável é a existência de várias transposições do mesmo texto-fonte não apenas em diversos gêneros (inclusive gêneros não-artísticos), mas também em diversas mídias: as relações intertextuais entre todas essas versões podem influenciar consideravelmente a recepção de uma determinada transposição. (2006, p. 33).

Poderíamos, então, dizer que a obra de Monteiro Lobato é multimidiática. Segundo Karl Prümm (1988), citado por Clüver (2006), nesses casos o autor do texto-fonte é aparentemente o autor com talento múltiplo, que na mudança de suporte midiático é

² A série *Contos da Meia-Noite* foi exibida nos anos de 2003 e 2004 na TV Cultura, de segunda a sexta-feira no horário da meia-noite e apresentava uma leitura audiovisual de autores nacionais. Em cada programa era apresentado um conto de um autor brasileiro oralizado por um ator ou atriz. O conto *O Bugio Moqueado* foi oralizado pela atriz Giulia Gam.




substituído por alguém “que dispõe habitualmente de vários ‘canais’ e deles se serve sem preconceito” (PRÜMM, 1988 *apud* CLÜVER, 2006, p. 34).

Com relação às obras tidas como multimidiáticas, houve um tempo em que a fidelidade à obra escrita era uma exigência de quem conhecia e admirava o escritor da obra filmada; cobrança essa que, segundo Xavier (2003), vem perdendo terreno nas últimas décadas, "pois há uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir, e passou-se a privilegiar a idéia do 'diálogo' para pensar a criação das obras, adaptadas ou não" (p. 61). Segundo Hélio Guimarães, essa visão primeira de fidelidade “nega a própria natureza do texto literário, que é a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias” (GUIMARÃES, 2003, p. 93). Dessa maneira, o autor da adaptação é relativamente livre para interpretar, fazendo valer mais a apreciação da adaptação como uma nova experiência, já que existe uma distância temporal entre o livro e a adaptação. É de se esperar, portanto, que "a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos" (XAVIER, 2003, p. 62).

Dessa maneira, a fidelidade deixa de ser a forma predominantemente de abordagem dos textos derivados e cede espaço à apreciação do audiovisual como uma nova experiência perceptiva. Ou seja, quando o meio é trocado, são incluídas também outras linguagens que, por sua natureza e forma de funcionamento, trazem outros elementos para o novo produto, que não necessariamente estavam no anterior. Sobre esses outros elementos expressivos advindos com a outra linguagem, Stam nos diz que:

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (2008, p. 20).

Dessa forma, nos cabe refletir também a respeito do receptor desses textos: um que lê e o outro escuta e vê, de modo que “os dois suportes solicitam do receptor competências diversificadas e proporcionam deleites diferentes” (GOMES, 2009, p. 103). Assim falar em fidelidade nos dias de hoje já não é tão recorrente, uma vez que as mesmas “caem no



contínuo redemoinho de transformações e referências intertextuais, de textos que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação, sem um ponto de origem visível” (STAM, 2008, p. 22).

O comparatista e estudioso de cinema James Naremore propõe uma análise baseada no dialogismo intertextual, onde “todo texto forma uma interseção de superfícies textuais, tecidos de fórmulas anônimas, variações nessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, confluências e inversões de outros textos” (NAREMORE *apud* DINIZ, 2005, p.17). Assim, se analisarmos a fundo essa trama intertextual, veremos que todos os pontos de intertextualidade observados em um texto, ou em uma adaptação, referem-se mais ao nosso repertório de textos do que aos pré-textos neles contidos, uma vez que é o repertório de cada leitor que dará sentido ao texto lido ou assistido.

Uma vez que todo texto é um amálgama de outras referências (diretas ou indiretas, conscientes ou não), a adaptação se configura como uma estratégia *determinada* de apreender um texto-fonte e transmutá-lo em outros contextos expressivos (SILVA; FREIRE, 2007, p. 8).

Como afirma Robert Stam (2006, p.28), as “noções de ‘dialogismo’ e ‘intertextualidade’ nos ajudam a transcender as contradições insolúveis da ‘fidelidade’”, e também da exclusão não apenas de todos os tipos de textos suplementares como também a resposta dialógica do leitor/espectador. Robert Stam utiliza em seus estudos sobre a adaptação a obra de Gérard Genette, teórico que estuda a transtextualidade, termo mais inclusivo que a intertextualidade, pois se refere a “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta” (GENETTE, 2006, p. 7). Genette ainda postula cinco tipos de relações transtextuais – a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitekstualidade e a hipertextualidade –; todos eles, segundo Stam, são sugestivos para a teoria e análise da adaptação, sendo a hipertextualidade, possivelmente, o tipo mais relevante para o estudo da adaptação.

É desde a percepção de adaptação como diálogo intertextual e como hipertexto que analisaremos, a seguir, a adaptação da obra *Reinações de Narizinho (1931)*, aplicando a teoria estudada de forma a identificar pontos aproveitados da obra pela adaptação e outros acrescentados, como uma leitura atual da obra de Monteiro Lobato.

3. Algumas observações sobre a adaptação de *Reinações de Narizinho*

Monteiro Lobato soube, como poucos em sua época, entender o que se passava pela mente dos pequenos, criando um mundo onde as crianças podiam morar através de uma leitura que elas entendiam. Os livros de leitura para crianças que existiam no Brasil até o início do século XX, tinham um caráter estritamente didático, e é Lobato quem dá o pontapé inicial para mudar essa realidade. Em 1921, ainda dentro desta “literatura escolar”, vem à luz sua obra de estréia, *A menina do Narizinho Arrebitado, Segundo Livro de Leitura para Uso das Escolas Primárias*: “Sem que ninguém suspeitasse, com ele estava sendo criada a Literatura Infantil Brasileira” diz Coelho (1991, p. 222). Nesse pequeno livro predominava o pensamento racional sobre o pensamento mágico; porém, ao longo dos anos foi sendo modificado por Lobato, que foi gradativamente conquistando seu estilo e se conscientizando de que o mundo das crianças é diferente do mundo que os adultos vêem. Deixando-se impregnar pela psicologia infantil, vai enfraquecendo em suas obras os limites entre o mundo real e o maravilhoso, a ponto de eles desaparecerem por completo.

Através das sucessivas revisões, Lobato foi retirando dessa obra os traços da literatura utilitária, chegando a transformar o livro. Seus ensinamentos passaram a fazer parte da própria trama fabular. As histórias que se seguem àquela foram organizadas por Lobato em um único volume, *Reinações de Narizinho*, publicado em 1931, e que mesmo sendo lançada anos mais tarde não perdeu sua primogenitura, permanecendo como o livro inaugural da coleção das obras completas de Monteiro Lobato para crianças.

Dessa forma, *Reinações de Narizinho (1931)* é considerado o carro chefe dos livros infantis de Monteiro Lobato, pois traz como primeiro capítulo o livro³ que deu origem às histórias do Sítio do Picapau Amarelo. O livro é formado por onze capítulos que foram publicados isoladamente durante os anos de 1920 a 1931, e reunidos em um único volume na mesma ordem cronológica em que foram publicados, como mostra o quadro abaixo, apresentado por Denise Bertolucci (2008).


³ *A Menina do Narizinho Arrebitado*, lançado em 1920 é o primeiro livro infantil de Monteiro Lobato. Em 1921 o mesmo livro é relançado com o nome *Narizinho Arrebitado* apresentando novas aventuras de seus personagens.

EDIÇÃO ISOLADA		AS REINAÇÕES DE NARIZINHO (1931)
TÍTULO	DATA	TÍTULO DOS CAPÍTULOS
A menina do Narizinho Arrebitado	1920	Narizinho Arrebitado
Narizinho Arrebitado	1921	O sítio do Picapau Amarelo
O Marquês de Rabicó	1922	O Marquês de Rabicó
O noivado de Narizinho	1928	O casamento de Narizinho
Aventuras do príncipe	1928	Aventuras do Príncipe
O gato Félix	1928	O gato Félix
Cara de coruja	1928	Cara de Coruja
O irmão de Pinóquio	1929	O irmão de Pinóquio
Circo de Escavalinho	1929	O circo de Escavalinho
A pena de papagaio	1930	A pena de Papagaio
O pó de pirlimpimpim	1931	O pó de Pirlimpimpim

A adaptação para a televisão foi o primeiro episódio da nova temporada do seriado Sítio do Picapau Amarelo, lançado pela TV Globo no dia 12 de outubro de 2001 com o título *No Reino das Águas Claras* (2001), que em total teve duração de uma semana. O mesmo episódio foi lançado pela Som Livre e Globo Marcas no formato DVD, em 2006, o qual analisaremos logo em seguida.

O episódio *No reino das Águas Claras* apresenta a adaptação dos quatro primeiros capítulos do livro *Reinações de Narizinho*. No início da adaptação observa-se momentos de adequação histórico cultural, com a inserção de um computador no escritório de Dona Benta, indicando a intenção do adaptador de aproximar à realidade das crianças de hoje a história escrita há mais de 80 anos. Dona Benta utiliza o computador para se comunicar com amigos, como Gilberto Gil e Pelé (personalidades públicas contemporâneas), e principalmente com seu neto Pedrinho, que mora na cidade com a mãe e passa as férias no Sítio com a avó.

A primeira cena em que Narizinho aparece com Emília, a boneca de pano que ainda não anda e nem fala, é no pé de jabuticaba, cena descrita no início do segundo capítulo do




livro. Diferentemente da maioria das ilustrações presentes na obra de Lobato, a boneca da adaptação possui tamanho de uma criança de cerca de 6 anos de idade. O tamanho da boneca pode ser explicado pelo fato da atriz que a interpretava ter 7 anos de idade, na época de produção do episódio, e é indicativo da opção da produção de não usar efeitos especiais para mostrá-la sempre do tamanho diminuto, concorde ao de uma boneca corrente, assim quando ela se transforma em boneca andante e falante o tamanho permanece o mesmo. Adicionalmente, após 50 anos da primeira adaptação das histórias do Sítio, a boneca Emília volta a ser interpretada por uma criança, assim como o foi no filme *O Saci*, de 1952, pois nas outras adaptações para a televisão ela foi interpretada por atrizes adultas: na TV Tupi, Lucia Lambertini e Dulce Margarida (1952-1962); na TV Cultura, Lucia Lambertini (1964); na TV Bandeirantes, Zodja Pereira (1967); TV Globo, Dirce Migliaccio (1977), Reny de Oliveira (1978-1982) e Suzana Abranches (1983-1986).

Na sequência, a adaptação retoma o primeiro capítulo do livro para apresentar o encontro de Narizinho com o Príncipe Escamado, o soberano do Reino das Águas Claras. Tudo é descrito como no livro, e mesmo as falas permanecem as mesmas. O Príncipe Escamado escala o rosto de Narizinho na companhia do mestre Cascudo, um besouro que vive no Reino das Águas Claras. A novidade apresentada nessa adaptação são os efeitos de animação: o besouro é construído por computação gráfica, já o Príncipe é interpretado por um ator que tem o tamanho reduzido com o efeito proporcionado pelo *croma-key*, recurso que permite que a imagem captada por uma câmera possa ser inserida sobre outra, criando a impressão de primeiro plano e fundo, assim o Príncipe tem seu tamanho reduzido.

A entrada de Narizinho no mar onde está localizado o Reino das Águas Claras é através do ribeirão que fica no Sítio: envolta numa bolha de ar a menina entra no palácio do Príncipe Escamado. Através de efeitos especiais, peixes em animação nadam ao lado dos atores, o efeito da água em tom azulado se movimentando também é criado por animação e até uma baleia aparece ao fundo, tudo feito graças aos efeitos especiais de hoje. A utilização desses efeitos produzem resultados imagéticos diferentes da primeira vez em que a TV Globo adaptou a obra de Lobato, onde o fundo do mar era composto artesanalmente com recortes de panos, com pedaços de plástico e tiras de papel crepom, além de bolhas de sabão que caíam do teto.

Outro ponto de adequação à realidade da época são as filhas da costureira da corte, que falam gírias como: “*pô mãe*; “*dá um tempo*”; “*ah mãe, qual é?*”; “*que vacilo, aí*”; “*a*



gente queria ver uma mudança radical”; “*não rolo, aí*”; “*pô, mamãe, é muito careta aí*”; o que torna a linguagem da adaptação mais próxima das crianças de hoje. Essa é uma das formas de atualizar a narrativa, no sentido de trazê-la para o contexto contemporâneo, de aproximá-la do público ao qual ela se dirige, e, portanto, de torná-la mais inteligível ao receptor de seu tempo. Essa aproximação se dá por meio da inserção de cenários familiares, da ênfase nas problemáticas e questões vigentes tratadas na obra fonte, no uso de terminologias e expressões idiomáticas comuns, na substituição de palavras mais eruditas por um vocabulário coloquial e compartilhado. Esses elementos dão uma “nova roupagem” e revigoram, renovam, no sentido de conferir uma aparência de novo, os elementos apresentados na obra-fonte.

É nesse sentido que pode ser lido, também, o uso de efeitos especiais, ou seja, como expressão da intencionalidade da obra de aproximar-se ao receptor a que se dirige, aos padrões estéticos aos quais está habituado, às suas exigências do uso das tecnologias vigentes para a representação dos elementos narrados na obra-fonte. Esse movimento em direção à atualização pode ser observado, por exemplo, no redemoinho que se forma ao redor do Saci todas as vezes que ele surge no seriado televisivo. Como personagem fantástico, ele adentra em cena de forma que acentua essa sua faceta fantástica: em lugar de entrar pela porta, como os demais seres mundanos, ele chega com um vento forte, indicando também que “semeia tempestades”, o que alude ao seu caráter lúdico e travesso.

Nesse caso, outro elemento que acena às mudanças que ocorrem da passagem da escrita à representação audiovisual, e que acentua a encenação, é que no livro certos acontecimentos são descritos por personagens que contam determinados fatos, já na adaptação esses fatos acontecem no tempo real da adaptação, sem a narração de outro personagem. Esse é o caso da passagem do livro em que Emília narra seu encontro com Dona Carochinha e leva uma bordoadada na cabeça; já na adaptação esta passagem é atuada, substituindo a imaginação do receptor na reconstrução da cena. A passagem da descrição para a ação, no sentido de atuação, de colocar em ato algo descrito, é algo próprio da linguagem audiovisual, e se manifesta, como característica, nas adaptações de livro para o cinema, a televisão, o teatro.

Como *No Reino das Águas Claras* foi o primeiro episódio da nova adaptação do programa Sítio do Picapau Amarelo, outros personagens que não fazem parte dessa obra em específico, mas fazem parte do universo lobatiano, foram incorporados na adaptação,

como o Tio Barnabé, o Saci e a Cuca. No caso da ficção seriada televisiva, há um elenco fixo, pertencente ao universo lobatiano, que participam em geral dos diversos episódios apresentados, à diferença da obra literária, em que o Saci e a Cuca, por exemplo, se fazem presentes exclusivamente no livro *O Saci*, e não participam, em nenhum momento, em *Reinações de Narizinho*.


Alguns subtítulos foram suprimidos na adaptação, talvez por economia de tempo, uma vez que cada história tinha a duração de uma semana. O que vale frisar é que a ingenuidade e a fantasia do livro *Reinações de Narizinho* foram mantidas. Na seguinte tabela são apontados os capítulos adaptados e seus respectivos subtítulos, para identificarmos os pontos de aproveitamento e o não aproveitamento do texto fonte.

<i>Reinações de Narizinho (1931)</i>	<i>No Reino das Águas Claras (2001)</i>
Capítulo I – Narizinho Arrebitado	
Narizinho	Aparece os personagens em seu cotidiano
Uma vez...	Adaptado
No palácio	Adaptado como no livro
O bobinho	Adaptado
A costureira das fadas	Adaptado
A festa e o Major	Adaptado
A pílula falante	Adaptado
Capítulo II – O Sítio do Picapau Amarelo	
<ul style="list-style-type: none"> • As jabuticabas 	A cena de Narizinho na jabuticabeira é a primeira em que aparece a menina e a boneca, há uma inversão na sequência do livro.
<ul style="list-style-type: none"> • O enterro da vespa 	Não adaptado
<ul style="list-style-type: none"> • A pescaria 	Não adaptado
<ul style="list-style-type: none"> • As formigas ruivas 	Não adaptado
<ul style="list-style-type: none"> • Pedrinho 	Adaptado
<ul style="list-style-type: none"> • A viagem 	Não adaptado
<ul style="list-style-type: none"> • O assalto 	Não adaptado
<ul style="list-style-type: none"> • Tom Mix 	Não adaptado
<ul style="list-style-type: none"> • As muletas do besouro 	Não adaptado
<ul style="list-style-type: none"> • Saudades 	Não adaptado
<ul style="list-style-type: none"> • A rainha 	Não adaptado

• A volta	Não adaptado
Capítulo III – O Marquês de Rabicó	
• Os sete leitõezinhos	Não adaptado
• O pedido de casamento	Adaptado
• O noivado de Emília	Adaptado
• O casamento	Adaptado
• O jantar de Ano-Bom	Não adaptado
Capítulo IV – O Casamento de Narizinho	
• A doença do Príncipe	Adaptado
• O pedido	Adaptado
• Os brincos do Marquês	Adaptado
• A chegada	Adaptado
• Apuros do Marquês	Adaptado
• O vestido maravilhoso	Adaptado
• Vem vindo o socorro	Adaptado

Observa-se na tabela acima que grande parte do texto fonte foi usada na adaptação para a televisão. No entanto, *No Reino das Águas Claras* não é uma cópia “fiel” ao texto de partida, pois houve modificação nas falas, nas sequências de acontecimentos, no figurino dos personagens, entre outros. A adaptação gera outra obra, realizada para outro suporte midiático, o que exige mudanças para transmutar o texto de um livro para a linguagem audiovisual, onde nem sempre o que é escrito para ser lido é – ou pode ser – transferido tal qual para aquilo que é visto e ouvido.

Voltando a Genette, pensemos na adaptação *No Reino das Águas Claras* como um elemento hipertextual, que transforma um texto anterior ou “hipotexto”. Segundo Stam, “adaptações cinematográficas [acrescento as televisivas], nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação” (2006, p. 33). Assim, podemos entender a adaptação como um outro texto. Nas palavras de Stam, “Todas essas transformações transtextuais ilustram a idéia de Genette de que a hipertextualidade reflete a vitalidade de artes que incessantemente inventam novos circuitos de significados a partir de formas mais antigas” (2006, p. 35).




Vemos na adaptação analisada que, muito mais que manter a fidelidade ao texto original, foi mantido um diálogo entre as duas obras, pois cada uma possui suas particularidades e, em se tratando de adequação histórico-cultural, podemos classificá-las individualmente, uma literária e outra audiovisual. Alguns episódios da obra literária não foram transmutados para o audiovisual, mas a adaptação mostrou elementos suficientes para o reconhecimento da obra original de Monteiro Lobato.

4. O uso das adaptações literárias para incentivar a leitura

Diferentemente do que acontecia em décadas anteriores, como por exemplo, na época em Monteiro Lobato escreveu os livros do Sítio do Picapau Amarelo, em que as crianças liam simplesmente pelo prazer que a leitura lhes proporcionava, hoje, a leitura esta extremamente associada à vida escolar. Para Vera Maria Tieztmann Silva (2009), essa associação com a escola tem seus benefícios, pois desencadeou uma intensa produção editorial de livros infantis e juvenis, tornando-se um lucrativo negócio, que proporcionou uma maior competitividade entre as editoras, garantindo uma crescente sofisticação na qualidade dos livros. Mas, a autora também aponta para o lado negativo, como sendo um dos fatores que interferem no percurso do leitor em formação, pois, “o atrelamento do livro à escola imprime à leitura a tonalidade negativa do dever, quando ela deveria ser, mais do que tudo, prazer” (2009, p. 38).

Outro fator de interferência na formação do leitor apontado por Silva é o cultural, tendo em vista a época em que vivemos, onde o bombardeio de sons e imagens é constante. As imagens transmitidas nas telas da televisão, dos computadores, dos jogos eletrônicos e agora em celulares e *tablets*, deixam os jovens habituados ao imediatismo e distanciam ainda mais esses jovens da leitura de obras literárias. Com tantas opções de lazer, como cinema, shopping centers, vida noturna, esportes, rodas de tereré, entre outras, o tempo dedicado à leitura torna-se cada vez mais escasso. É com essa quantidade de opções de lazer, que nós educadores, devemos enfrentar o problema de como proporcionar à criança e ao adolescente de hoje, momentos de prazer com a prática da leitura.

Muitas crianças e adolescentes tomam gosto pela leitura quando esta evoca seus sentimentos. Nesse ato, autor e leitor estão envolvidos, “são dois mundos que se tocam” (SILVA, 2009, p. 34). Para a autora:




Se a experiência de vida de ambos for parecida, se o texto falar de experiências semelhantes às já vividas pelo leitor, se a história se situar em locais de sua vivência, se o tempo retratado for aquele que o leitor conheceu, a leitura vai ter o sabor gratificante de reconhecimento. Se, ao contrário, o mundo da ficção lida for totalmente diferente da experiência do leitor, este terá o prazer da descoberta. Sempre, porém haverá, no momento da leitura, o cruzamento de dois mundos. Por isso, a leitura de um mesmo livro nunca será igual para dois leitores. (SILVA, 2009, p. 34).

Para a autora, um livro é um mundo que proporciona o diálogo entre o mundo do autor e o mundo do leitor. Dessa forma, o encontro desses mundos proporciona ao leitor momentos de prazer, de alegria, de esperança, de reconhecimento de coisas novas, de consolo. Essa experiência é rica e deveria ser vivenciada por todos, cabendo a escola o papel fundamental e decisivo nesse processo, cujo maior empenho dar-se-á pelo pedagogo e pelo licenciado em Letras.

Tanto o pedagogo quanto o licenciado em Letras devem ser capazes de reconhecer um livro infantil de qualidade, mas, no caso do pedagogo, a diferença deve estar na preocupação com a existência concreta de um leitor infantil que irá receber esse livro: a partir de quais critérios a obra será selecionada? Que estratégias adotar para despertar o interesse do leitor? Como tornar a sua leitura produtiva? Que atividades programar para que ele possa partilhar a sua experiência de leitura com os colegas? (SILVA, 2009, p. 13).

Se o professor conseguir despertar a atenção do aluno para a relação existente entre a construção do texto e seu significado, certamente esse aluno apreciará com maior intensidade as obras que ler e prosseguirá em seu caminho de leitor sozinho. Mas, para que isso ocorra é necessário que o professor assuma seu papel de condutor, e conduzir é andar junto, permitindo aos alunos o prazer da descoberta de novos caminhos e novas paisagens. Assim, torna-se cada vez mais urgente, buscarmos alternativas para que a leitura na escola não seja algo chato e desmotivador, já que muitas vezes a ela é imposta como algo obrigatório para fins avaliativos. Dessa forma, como podemos retirar o lado negativo da leitura obrigatória e transformar o ato de ler em prazer?

Quando pensamos em leitura na escola, de imediato a associamos às aulas de Português ou no espaço da biblioteca. E imaginamos os tipos de leituras feitas, utilizando livros, jornais ou revistas. Geralmente é o que acontece na grande maioria das escolas. Muito dificilmente pensaríamos em um filme como motivador de leitura.



Muitos professores utilizam filmes em suas aulas, e o uso de filmes como forma de apresentação de conteúdos dá-se pela facilidade do telespectador em assimilar as imagens com o texto em exibição, já que não é necessário abstrair-se do texto para imaginar a cena. Pensando dessa forma, seria muito mais fácil apresentar aos alunos apenas adaptações de obras literárias e não trabalhar a obra em si. Tal pensamento, não é por nós compartilhado já que “se o livro é mais interessante por sua profundidade, o filme o é por seu movimento” (FREIRE; ZANINELLI, 2008, p. 185). Assim, um pode complementar o outro no desenvolvimento de uma atividade de leitura, como, por exemplo, no estudo de uma obra literária como a que analisamos neste trabalho.


Partindo do pressuposto de que, assistir a um filme também pode ser considerado um ato de leitura, no momento em que se visualizam as cenas, é possível afirmar que cada indivíduo interpreta a experiência de um modo diferente de qualquer outro. Vemos assim que, a leitura de livros e a visualização de filmes são processos mentais semelhantes, onde a diferença entre um e outro esta na quantidade de informação que é passada para o leitor.

Freire e Zaninelli observam que:

Embora, para algumas pessoas, a adaptação cinematográfica seja a principal responsável pelo desestímulo à leitura do texto original, uma vez que ela cria, facilmente, todas as imagens que deveriam ser realizadas na mente do leitor, é necessário observar a sua necessidade. A adaptação cinematográfica nem sempre se preocupa em expor conceitos já existentes numa determinada obra escrita; muitas vezes, ela pode expressar novos valores e, conseqüentemente, ser tão ou mais interessante que o próprio texto que a inspirou (FREIRE; ZANINELLI, 2008, p. 180).

Essa observação dos autores evidencia a importância de se trabalhar em sala de aula com adaptações de obras literárias, já que apresentam inovações que as tornam tão ou mais interessantes que o texto fonte. Da mesma forma que podemos perceber intenções no traço e no colorido das ilustrações dos livros, podemos percebê-los nas adaptações, assim fazemos leituras dos estratos sonoros e visuais que ultrapassam e reforçam as palavras de um texto, ou que dão outro sentido ao mesmo.

Na adaptação *No Reino das Águas Claras* (2001), podemos observar claramente os estratos sonoros e visuais que compõem o audiovisual, com a finalidade de reforçar aspectos presentes na obra fonte e outros acrescentados à adaptação de forma a dialogar com o contexto da época em que foi produzido. Músicas, sons de pássaros, animais criados por computação gráfica, computador, são apenas alguns desses estratos. No trabalho com



essa adaptação, o professor pode sugerir aos alunos que a assistam e depois leiam o livro com a finalidade de compará-las identificando os aspectos de semelhança e diferença.

Assim como na leitura de uma obra literária, o professor pode estimular os jovens a descobrirem os artifícios de construção utilizados pelo autor (foco narrativo, caracterização dos personagens, imagens simbólicas etc.) e a descobrirem também o tipo de efeito que provocam, na adaptação, o professor pode fazer o mesmo, estimulando os alunos a identificarem os pontos de atualização, inserção de tecnologias, vestuário dos personagens, sua caracterização, o cenário, os efeitos especiais, a trilha sonora, a linguagem etc. Enfim, várias são as possibilidades de trabalho com as adaptações em sala de aula, o importante é, por meio da adaptação, levar o aluno a se interessar pela obra original.

Considerações finais

Muito já se falou sobre o uso de tecnologias em sala de aula, e como o tema é atual, muito ainda se fala. Mas, apesar de todos os recursos midiáticos que temos hoje, muitos professores ainda utilizam apenas o livro. Não que o livro deixou de ser uma mídia importante, pelo contrário, ele continua reinando soberano na grande maioria das escolas. O fato é que, outros recursos podem contribuir para uma melhor visualização do conteúdo inicialmente apresentado no livro.

Entre esses recursos está o uso de adaptações de obras literárias para o audiovisual. Tais adaptações podem ser uma ótima ferramenta para que o professor trabalhe a obra na qual o adaptador se inspirou. No presente trabalho, vimos a análise de uma obra da Literatura Infantil brasileira, *Reinações de Narizinho*, que ao ser adaptada recebeu o título de *No Reino das Águas Claras*, por retratar os quatro capítulos iniciais do livro. Nessa obra vimos quanto o adaptador é livre para interpretar e criar novos argumentos para a adaptação, acrescentando recursos atuais para melhor se adequar à realidade de sua época.

Tais pontos de inovação podem contribuir com o trabalho de leitura na escola, a partir do momento que o professor os utiliza e explora suas possibilidades de uso, como as apresentadas neste trabalho. Dessa forma, a leitura deixa de ser algo pouco atrativo e se transforma em uma atividade prazerosa.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, R. M.. *A estética televisiva nas narrativas contemporâneas em O Sítio do Picapau Amarelo*. Palpitar, 2008. Disponível em: <<http://www.palpitar.com.br>>. Acesso em: 28 jul. 2009.

FREIRE, Flavio; Zaninelli, Renata. *Literatura e adaptação cinematográfica: diferentes linguagens, diferentes leituras*. SOLETRAS, São Gonçalo, RJ, ano VIII, n~15, p. 179-186, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/soletras/15/literatura_e_adapta%C3%A7%C3%A3o_cinematografica.pdf>. Acesso em: 20 maio 2012.

GUIMARÃES, Hélio. *O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias*. In: PELLEGRINI, Tânia et. al. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac; Instituto Itau Cultural, 2003. p. 91-114.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: Edusc, 2001.

LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1973.

MARTÍN-BARBEIRO, Jesús. *Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século*. In: Moraes, Dênis (org.). *Sociedade midiaticizada*. Trad. de Carlos Frederico Moura da Silva, Maria Inês Coimbra Guedes, Lucio Pimentel. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. p. 51-79.

ROCHA, Rose de Melo; CASTRO, Gisela G. S. *Cultura da mídia, cultura do consumo: imagem e espetáculo no discurso pós moderno*. Revista Logos: Comunicação e Sociedade, vol. 30, ano 16, Rio de Janeiro: UERJ, 2009. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/361/321>> Acesso em: 19 set. 2010.

SOUZA, Gleiton Candido de. *Do livro ao audiovisual: um estudo das adaptações da obra Memórias da Emília*. 2010. 128f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2011.

TRIGO, Márcio (direção geral); NASCIMENTO, Flávio (direção de produção). *No Reino das Águas Claras*. Som Livre - Globo Marcas. 2001-2007. DVD (98 min.).

SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?*. Tradução Milton Camargo Mota. São Paulo: Loyola: 2002.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Tradução de Wagner de Oliveira Brandão; revisão da tradução Leonardo Avritzer. Petrópolis: Vozes, 1998.

O CRUZAMENTO DA TRADIÇÃO DE ORFEU COM A VANGUARDA SURREALISTA NO POEMA EM QUADRINHOS DE DINO BUZZATI

Sandra dos Santos Vitoriano Barros (UnB)¹

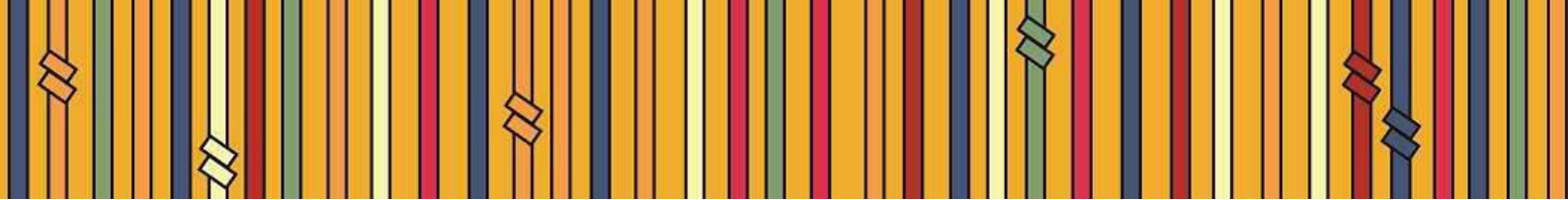
Resumo: O trabalho pretende comentar as interfaces entre o mito órfico e o surrealismo na obra *Poema em quadrinhos* (1969) do pintor, romancista e jornalista italiano Dino Buzzati. O estudo enfoca como o artista delineou a referida relação, ao se utilizar de diálogos entre linguagens e mídias e de diálogos temáticos e estéticos. Para enfrentar essa discussão recorreu-se aos estudos de intermedialidade e abordagem interartes em conexão aos estudos de intertextualidade e de dialogia, buscando religar aspectos da tradição órfica e a releitura promovida pela obra *sui generis* de Buzzati.

Palavras-chave: Orfeu; HQ; Poesia; Surrealismo; Intermedialidade.

A contribuição desta investigação traduz-se em considerar o trabalho intermediário de Buzzati na releitura do mito órfico, bem como trazer à baila o debate sobre as potencialidades das artes híbridas (mixmídias) como *locus* privilegiado para os estudos intermediários. A obra buzzatiana *Poema a fumetti* (1969) (*Poema em quadrinhos*) é considerada uma precursora importante da concepção moderna de *Graphic Novel* na Itália. É interessante perceber que a própria criação da linguagem poética, da qual Orfeu é um dos símbolos, permeia esta relação com o sagrado, de modo que o mito órfico é ao mesmo tempo, uma das gêneses da poesia, de onde surge a própria palavra “lírica”. A figura de Orfeu também está ligada a Dioniso e a Apolo. Portanto, ao criar sua leitura de Orfeu, Buzzati de algum modo precisou “destruir” a tradição mítica para “reconstruí-la”, conforme seus próprios entendimentos de continuidade e ruptura da arte: “O símbolo de Dioniso encarna no pensamento de Nietzsche o devir como destruição e criação incessantes” (CORREIA, 2004, p. 61). Na mesma linha de Eliade, Vernant (2001) argumenta que, por sua natureza coletiva, o mito não pode ser vislumbrado como algo restrito à inventividade pessoal: “Já não é mais tempo de falar dos mitos como se tratassem da fantasia individual de um poeta, da fabulação ficcional, livre e gratuita.” (VERNANT, 2001, p. 25). Trata-se sempre de uma concepção coletiva. Ao escolher Orfeu² para dialogar, o artista italiano,

¹ Este trabalho é parte integrante da Dissertação *O mito de Orfeu e o Surrealismo no Poema em Quadrinhos de Dino Buzzati*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília (UnB) em 2017, orientada pelo Professor Dr. Sidney Barbosa. Cf. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/23574>. Acesso em: 02 jul. 2017.

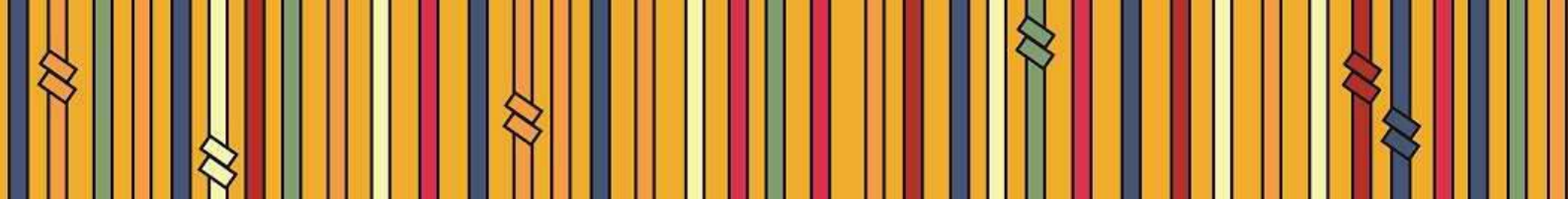
² Sobre o mito de Orfeu, Cf. (BULFINCH, 2002, p. 224-228). Há que se relevar esta como a base deste mito, sem levar em consideração as muitas variações existentes.



metonimicamente, rediscute a própria dimensão artística, pois como pontifica Blanchot (2011), a descida de Orfeu ao *Hades* em busca de Eurídice é a própria potência da arte e sua amada é a expressão dos limites (aporia) da arte (BLANCHOT, 2011, p. 186). Segundo Blanchot (2011), Orfeu busca na noite os fins últimos da arte, abrindo mão do dia, pois “foi somente isso o que Orfeu foi procurar no Inferno. Toda a glória de sua obra, toda a potência de sua arte” (BLANCHOT, 2011, p. 187), ao passo que Buzzati quer permanecer na noite ou no sonho surrealista, numa espécie de limbo entre o mítico e o surreal. Aliás, um fato que une a leitura de Blanchot sobre o mito órfico e a visão surrealista do mesmo mito por Buzzati é justamente o olhar, pois este é o que condena Orfeu (BLANCHOT, 2011, p. 189).

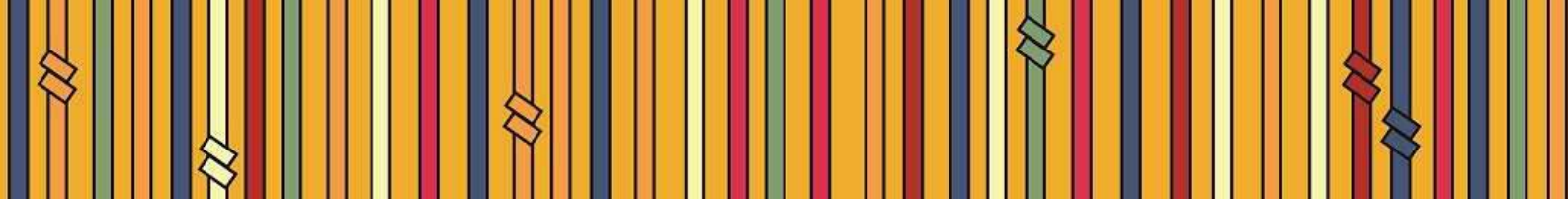
A procura da inspiração mergulha no “regresso nostálgico à incerteza da origem” (BLANCHOT, 2011, p. 190). Do mesmo modo, olhar para o surreal é se embrenhar na incerteza e no desconhecido do qual a única certeza que temos é o fracasso. Outra questão importante é justamente a liberdade que o olhar de Orfeu confere à própria obra (BLANCHOT, 2011, p. 191), Libertando-a de suas preocupações, dando azo à criação, “libertando o sagrado contido na obra” (*idem*), sendo novamente uma perspectiva igualmente presente no surrealismo, o mais órfico das vanguardas, segundo pensamos.

Para o entendimento da pluralidade de relações interartes contidas em *Poema em quadrinhos*, é preciso estabelecer e desenvolver as relações intertextuais entre o trabalho de Buzzati e o mito órfico, bem como entre as demais intertextos que esta análise pode suscitar. Ainda no terreno intertextual, a obra analisada está completamente situada num contexto de reconfiguração da estética surrealista, de maneira que é imprescindível estudar também esta perspectiva estética para compreensão e explicação deste trabalho de Buzzati. Para tanto, as contribuições de Breton, com o manifesto surrealista (1924), posto que o artista italiano se serviu de uma perspectiva estética que pregava a derrubada da lógica e que teve forte inserção tanto no campo literário quanto das artes visuais para traduzir intersemioticamente outro universo pouco apreensível pela lógica que é justamente a mitologia. O que propõe Breton é a superação de limites estabelecidos por uma lógica estreita, uma gaiola, segundo a metáfora do artista francês. O surrealismo é uma proposta de experiência limite, que desafia nossas barreiras de pensamento lógico, é uma aporia que sempre perseguirá a intenção humana de dominar o mundo, o conhecimento e a realidade. O desenvolvimento da arte do século XX foi



enormemente influenciado pelas concepções artísticas de Breton e dos demais surrealistas, seja na literatura, pintura, cinema, teatro e até fotografia. O *Poema em quadrinhos* de Buzzati não somente é herdeiro desta tradição como também realiza sua proposta por meio de metalinguagem intrinsecamente ligada a esta orientação de Breton. A tradição órfica ou Orfismo é um conjunto muito amplo e complexo de relações rituais e religiosas da Grécia³ que em muito superam a figura singular de Orfeu como mito. Para Hacquard (1996), o orfismo caracteriza-se pelo que representa a “viagem de Orfeu no além tornou-se o ponto de partida de uma teologia, o orfismo, que por um lado veicula uma explicação do universo e, por outro, apresenta a doutrina da salvação”. (HACQUARD, 1996, p. 225). Segundo Vernant (2006) o orfismo é, em sua grande maioria de vertentes, contrário aos pressupostos do dionisismo, o culto ao deus Dioniso, outra linha mitológica da Grécia antiga. Enquanto o dionisismo, especialmente em Elêusis, é uma manifestação pública de desordenamento social. O orfismo, ao contrário, pode ser considerado como uma tentativa de unificação ou a busca de unidade perdida, portanto, da ordem. Além disso, enquanto o dionisismo almeja uma experiência carnal e carnalizada, o orfismo busca a contenção e negação dos elementos sacrificiais de natureza teogônicas “puras”.

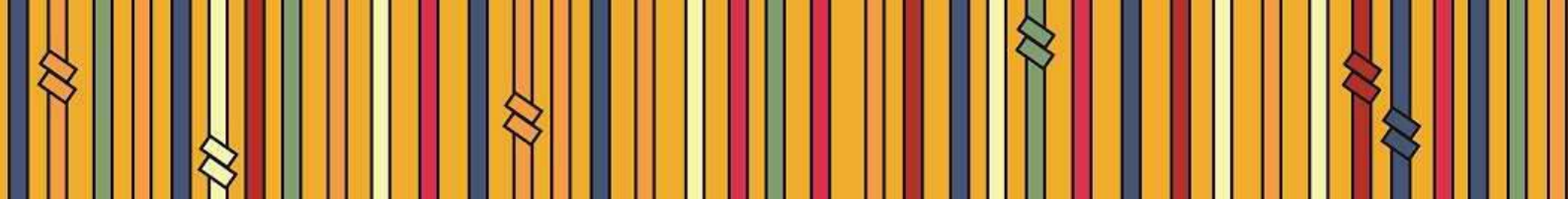
Outro ponto que não pode ser desconsiderado é a recusa do orfismo pelos aspectos ligados à vida cidadina. Assim, o retorno à unidade primordial pressupõe uma fuga, um individualismo, ou melhor, uma individualização, que guarda certo tom contestatório dos limites da vida pública da *pólis* grega. A composição espacial do texto buzzatiano ao contrário está ambientada no centro da cidade moderna, com todos os seus artefatos poluidores, ruidosos e estressantes. Contudo, o espaço do *Poema em quadrinhos* é extremamente heterogêneo, oscilando entre uma cidade reconhecível como tal (Milão) e um mundo onírico, o Hades e outros espaços, como por exemplo, o correspondente do Hades do século XX, a guerra, o *front* de batalha ou mesmo o resultado psicológico do estado beligerante precedente. O destino de Eura e de Orfi pode ser lido deste modo como o destino da humanidade, onde o medo, o amor, a dor, a solidão, o orgulho e a incerteza necessariamente sempre conviverão. Essas ambiguidades e sentimentos que se acentuam mais em mais na modernidade são sintetizadas e metaforizadas nos quadrinhos. Nos dias atuais, o diálogo da literatura com



as HQs tem se intensificado e recebido atenção significativa do mercado editorial. Muitas obras literárias têm sido transpostas para HQ e mesmo a literatura contemporânea tematiza e explora questões ligadas a personagens e heróis do universo dos quadrinhos.

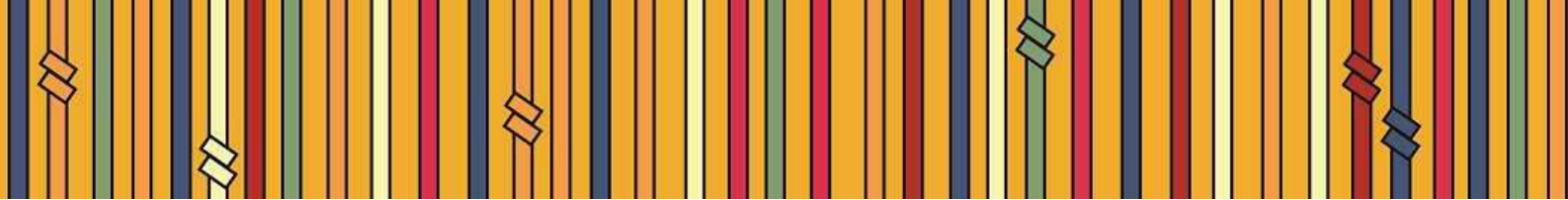
De acordo com Eisner (1999) a sinergia e a simbiose entre palavra e imagem nas histórias em quadrinhos desempenham funções complementares em termos de significação e sentido. Com razoável segurança podemos incluir no rol de quadrinistas bem-sucedidos Dino Buzzati e seu *Poema em quadrinhos*. Na sequência, Eisner (1999) pontua a natureza literária da HQ. As dimensões espaço e tempo são fundamentais para se conceber uma arte sequencial, sobretudo, uma HQ. Esses são também elementos básicos da construção literária. Conforme Eisner (1999): “O fenômeno da duração e da sua vivência - comumente designado como “tempo” (*time*) - é uma dimensão essencial da arte sequencial. No universo da consciência humana, o tempo se combina com o espaço”. (EISNER, 1999, p. 25). A questão temporal é tratada por Buzzati em seu *Poema em quadrinhos* em pelo menos dois planos: o temático, ligado à corrosão do tempo moderno numa leitura surrealista daliniana. No plano da contemporização do mito órfico, além de quebrar a linearidade cronológica, pois diferentemente de uma HQ mais tradicional seu poema fixa uma sequencialidade diluída ou mesmo a fragmento numa perspectiva mais ampla, de maneira que para compreendê-la é preciso religar aspectos intertextuais de obras, espaços e contextos distintos temporalmente. Voltando à indagação deste artigo, cabe examinar se o *Poema em quadrinhos* de Buzzati é literatura em quadrinhos ou um tipo especial de quadrinho que seria propriamente literário.

Quando se fala em arte e literatura, a sua definição como tal resvala numa leitura ideológica do objeto, ou seja, há componentes ideológicos na conclusão sobre o que vem ou não a ser artístico e literário. Podemos afirmar que, inicialmente um escritor do quilate de Buzzati por si só já alçaria seu texto ao estatuto literário, visto que se trata de um autor canônico da literatura italiana. Mas, não é somente o fato de o *Poema em quadrinhos* ter sido feito por um autor já reconhecido que lhe garante qualidade estética, mas a própria obra que demonstrou ter muitas características artísticas ligadas à linguagem literária, tais como: traços de literariedade, entre eles, complexidade, multissignificação, predomínio da conotação, liberdade de criação, ênfase no significante e variabilidade. (PROENÇA FILHO, 1999, p. 36-44). O mais importante é



ter consideração à natureza intermedial de sua proposta estética, pois ela é tão literatura e poesia quanto é quadrinhos ou mesmo quadros. A obra buzzatiana como um todo é repleta dessa complexidade palavra-imagem, de maneira que em *Poema em quadrinhos* essa orientação se amplifica e se agudiza. A obra de Buzzati, tanto os seus quadros, quanto os seus textos literários, alguns dos quais retomam os seus quadros surrealistas, como é o caso mesmo do *Poema em quadrinhos*, se inserem nessa longa tradição. Apenas com objetivo de realizar uma introdução analítica, abaixo comentaremos, muito brevemente, alguns pontos que julgamos relevantes para o diálogo órfico empreendido pelo artista italiano. Sempre que possível, buscaremos analisar imagem e texto poético de maneira integrada, sem perder de vista um olhar sobre cada uma dessas dimensões artísticas em suas singularidades, potencializadas nessa obra de Buzzati. Outro aspecto importante a ser destacado na análise da presente obra de Buzzati é a de que o procedimento de leitura não pode ser o mesmo ao ler poemas, nem tampouco poderá ser da mesma forma que se faz ao lermos HQ's. Inicialmente, a visualidade impera ao travarmos contato com os quadrinhos, mas as referências literárias também nos exigem grande atenção hermenêutica de forma associada à construção pictural, cores e traços surrealistas dos quadrinhos. A despeito dessas diferenças, Peters (2014) vê semelhanças interessantes entre os modos de ler poesia e quadrinhos.

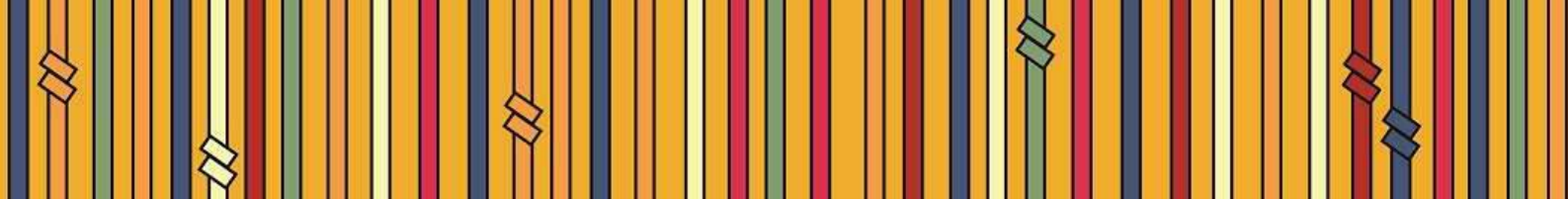
Panoramicamente, *Poema em quadrinhos* é um grande mosaico de citações e colagens, referências e intertextos advindos, sobretudo da literatura (especialmente mitológica e surreal) e das artes plásticas, notadamente da pintura, sua grande paixão. A orientação de Buzzati ao surrealismo não significa que sua obra somente realizou incursões nessa direção, pois, o seu quadro de referências intertextuais e interestéticas é bem variado. Seus quadrinhos também são espacialmente diferentes dos quadrinhos usuais. Em realidade eles se constituem como uma espécie de quadros, pinturas sequenciais, embora, como já dissemos, não são sequências lineares, pois isso não dialogaria com sua adesão surrealista no plano expressivo. Primeiramente, em várias imagens do *Poema em quadrinhos*, ficam evidentes os vínculos e filiação da proposta buzzatiana com o surrealismo. A noite é o tempo propício para o tenebroso e o sombrio e para o surgimento das mais variadas fantasias, os sonhos e pesadelos, estas questões atmosféricas, temáticas e estruturais de base para o universo surreal. O próprio Buzzati reconheceu sua adesão ao surrealismo ao render homenagem a Chirico: “Dei moderni



ammiro molti del genere surrealista, a cominciare da De Chirico dei primi tempi, che senz'altro è stato un genio” (BUZZATI *apud* PANAFIEU, 1973, p. 33). Há nessa obra de Buzzati uma crítica moral sobre um senhor misantropo e dissoluto que se envolve em seu casarão numa “festa” dionisíaca, onde a noite se preenche de gritos orgásticos (ver a mulher do terceiro quadrinho e que inclusive ilustra a capa do livro), ou mesmo de experiências sexuais sádicas, conforme o verso “a fantasia dos vizinhos faz o resto”, bem como pelo uso da palavra “misantropo”. Notemos que o senhor está vestido de maneira formal e as mulheres estão, em contraste, totalmente nuas. Um traço surrealista da que sugere a imagem do segundo quadrinho da mesma figura em que os sons guturais advindos da casa, que tem contornos distorcidos e se apresenta numa coloração negra (dionisíaca) total, podem ser também gritos dela própria personificada e não somente das personagens.

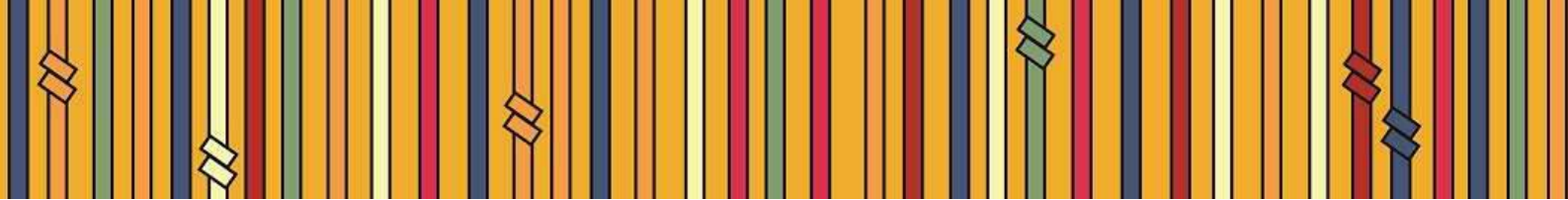
Dessa forma, uma das opções temáticas e estéticas de Buzzati flerta com o erotismo. Cabe frisar ainda que, segundo Cirne (2001) o que difere a dimensão pornográfica da erótica é poesia presente na segunda. Essa é uma questão muito relevante, pois no interior da história em quadrinhos, a diferenciação entre uma abordagem pornográfica e outra erótica tem sido tensiva. Também não podemos esquecer os vínculos que a mitologia clássica guarda com o erotismo. De toda maneira, Buzzati soube reconhecer e recriar essa questão com peculiar argúcia. Para Cirne (2001) todo grande escritor e grande quadrinista têm em sua arte boa dose de sensualidade. Como Buzzati é um artista plástico e escritor, essa máxima se potencializa ainda mais. Na medida em que Buzzati explora essa questão, seu *Poema em quadrinhos* satura em parte essa distinção e dessacraliza as figuras míticas. Por exemplo, as ninfas⁴ expostas em nus explícitos e em planos/ enquadramentos ousados. Apolo é o Deus da luz, da razão e da lógica, portanto manifesta-se com a palavra diurna, luminosa e com o pensamento discursivo. Já Dioniso, figura que se reveste da voz taurina, do grito, “O coro é dionisíaco e o diálogo, apolíneo”. (CORREIA, 2004), do murmuro indecifrável e ensurdecedor, apresenta-se na obra buzzatiana em questão marcas inequívocas da proposta de renascimento deste ser mitológico-artístico. Ainda em relação ao grito

⁴ É possível interpretar as mulheres nuas em *Poema em quadrinhos* como ninfas, levando em consideração que o universo órfico e dionisíaco tem a presença dessas mulheres mitológicas, caracterizadas pelo seu poder de sedução e sensualidade. Cf. Brandão (1997) e o quadro *As ninfas encontrando a cabeça de Orfeu*. Inclusive a própria Eurídice era, segundo Hacquard (1996), uma ninfa.



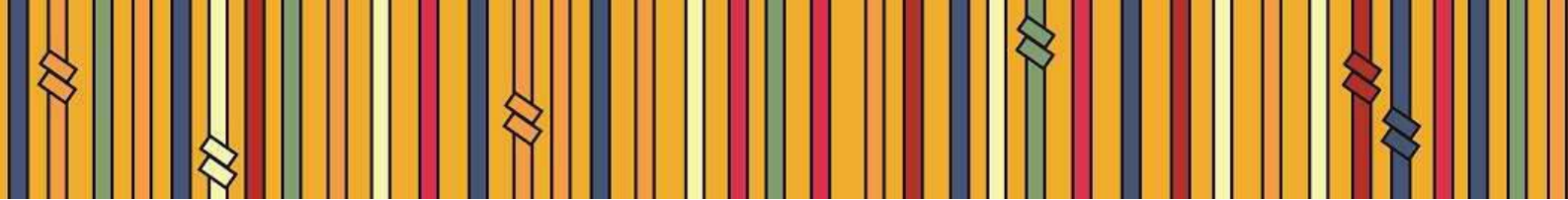
dionisíaco, considere-se o ponto da obra buzzatiana em análise em que Orfi canta para desenhos reduplicados do quadro “O Grito” de Munch, num exemplo eloquente do processo intertextual de *colage* criativo de Buzzati, sendo que este processo seria “a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes”, o que ajuda a amplificar o quadro de significações possíveis da obra buzzatiana. Para se entender o dionisíaco em Buzzati, deve-se interromper o *logos* apolíneo para se atingir a profundidade da noite buzzatiana, negando-se ou ao menos relativizando a razão socrática de natureza apolínea. Uma prova dessa quebra da palavra lógica, algo que também caracteriza o surrealismo, é que o texto de Buzzati tem uma série de interrupções na ordem lógica, não se constituindo num todo discursivo, mas em fragmentos poéticos não lineares. A obra de Buzzati reintroduz a antiga e clássica luta entre o dia e noite, metaforizadas pela mitologia grega. Fica evidenciado que a opção buzzatiana é pela noite, em contraposição a toda a racionalidade moderna e pós-moderna. Sua adesão estético-mítica é pela figura de Orfeu. A antiga tradição de práticas filosóficas, de rituais religiosos influenciados pelos saberes órficos, guarda forte conexão com a tradição dionisíaca e alimentam as artes desde tempos primordiais da cultura ocidental. Vale anotar que Buzzati reinstaura a leitura nietzscheana da querela de Apolo e Dioniso, mas, ao cabo, tanto em Nietzsche quanto em Buzzati ambos os deuses se completam: “Mas apesar dessa oposição entre Apolo e Dioniso, Nietzsche admite que Apolo precisa de Dionísio para ser verdadeiro e Dioniso precisa de Apolo para ser aparente, visível”. (CORREIA, 2004, p. 65).

Deste modo, em direção contrária à perspectiva da filosofia socrática que transforma Dioniso em Apolo, a obra de Buzzati reintroduz a figura dionisíaca, a certeza ritual em contraste com a dúvida da razão apolínea. Aliás, o orfismo guarda uma ambiguidade expressa por enaltecer práticas rituais e, ao mesmo tempo, pregar certa racionalidade ligada a essas práticas. Outra relação importante entre Apolo e Dioniso configura-se sob a *anabasis* (subida) e *catabasis* (descida). O primeiro está a serviço da ordem e o segundo, da desordem. Orfeu está justamente neste embate, pois ao descer ao Hades para retomar Eurídice, constata sua impotência para trazê-la novamente ao mundo dos vivos. A vanguarda do Surrealismo surgiu na França com a poesia de Guillaume Apollinaire. O próprio termo *Surrealismo* teria sido sugestão do pintor Marc



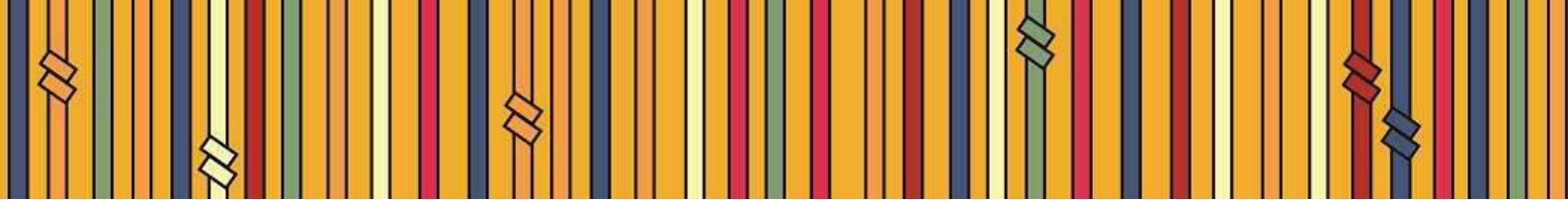
Chagall (NAZARIO, 2008, p. 23), A arte surrealista foi desde o começo um casamento interartes da poesia e da pintura. Além disso, a peça de Apollinaire *Les mamelles de Tirésias* (1917), um drama surrealista em dois atos, traz, já nos primeiros surrealistas, uma aproximação com o universo da tragédia e do mitológico. Aliás, o próprio Apollinaire dialogou com o mito de Orfeu em *Bestiaire ou Le cortège d'Orphée* (1911), uma série de pequenos poemas. Nesse contexto, fica bem explícita a compatibilidade temática e ideológica do projeto surrealista no que se refere à arte e a tradição mitológica, especialmente a órfica. O Surrealismo é também uma forma ritualística de se relacionar com a realidade, ou mesmo questioná-la. (O mesmo aspecto deu-se com o Cubismo de Picasso, que foi em busca de inspiração nas artes primitivas africanas). A típica embriaguez dionisíaca, regada a muito vinho, também foi uma saída para os surrealistas, embora, conforme Benjamin (1994) não se pode imaginar que os surrealistas vivessem o mundo onírico sempre à base de drogas e alucinógenos: “Porém a superação autêntica e criadora da iluminação religiosa não se dá através do narcótico” (BENJAMIN, 1994), ela se dá num estado que Benjamin (1994) chamou de “iluminação profana” (BENJAMIN, 1994). Interessados em revelar as imagens do inconsciente, o surrealistas pregavam uma leitura anti-freudiana dos sonhos, pois proclamavam a onipotência do desejo e a legitimidade de sua realização. No âmbito do discurso artístico mais uma vez se percebe o embate entre o *logos* e o *Mythos*. Embora nos primeiros anos, os artistas surrealistas tenham admitido como “guias”, alguns escritores do passado, tais como Baudelaire, Poe Rimbaud, Lautréamont, Sade, entre outros, no segundo manifesto, Breton pregava uma “pureza” absoluta (NAZÁRIO, 2008, p. 37), numa postura de negação total do passado artístico.

A questão temporal é muito importante tanto para o surrealismo buzzatiano e em geral. Em seu *Poema em quadrinhos*, Buzzati realiza um embotamento do tempo que literalmente para, ou como diz Eura: “O tempo não existe”. Na mesma linha, Paz (1996) conclui que: “as fronteiras entre sonho e vigília, vida e morte, tempo e presente sem tempo, são fluidas e indecisas”. Não sabemos o que seja realmente morrer, exceto que é o fim do eu, o fim do cárcere (PAZ, 1996, p. 230). Eura anseia pelo tempo dos vivos e sugere troca com Orfi. Contudo, isso é em vão, pois o tempo não existe mais para ela, somente a eternidade. A porta do Hades só abre por fora. É para ela, paradoxalmente o fim do cárcere dos vivos com diz Paz (1996), mas que se transmuda para o cárcere



eterno. Para figurar Eurídice, Eura, Buzzati retoma uma pintura de inclinação surrealista sua e que traz por meio de quatro olhos, a *Santa Ingenuità* (1966) e Eura, portanto, três anos antes do seu *Poema a fumetti* (1969). Realmente é uma reapropriação muito pertinente, visto que os olhos são como um símbolo predecessor da escolha trágica de Orfeu, que se volta para trás e sela negativamente seu destino e de sua amada. Além de ser o símbolo básico da estética surrealista, representante maior da intenção surrealista de questionar o que se vê e como se vê. O primeiro quadro intensifica o caráter surrealista. Vale a pena lembrar que o “olho” é outra via temática que liga o mito órfico ao mundo surrealista. Segundo Blanchot (2011), “o olhar inspirado e proibido condena Orfeu à perda completa, e não somente ele próprio, não somente a seriedade do dia, mas essência da noite”. (BLANCHOT, 2011, p. 189). Para o crítico francês, a inspiração órfica culmina em sua ruína e não havia meios de escapar da opção feita, ou seja, olhar para trás (*idem*). A perspectiva surrealista da arte, de base dionisíaca e, portanto, noturna também, possui em seu âmago a inspiração criadora. O olho é, nesse sentido, responsável pela construção de incertezas que trai a si próprio. A partir do exposto ao longo desta dissertação, fica evidente a grande riqueza artística do texto buzzatiano em apreço. Seria uma tarefa impossível recuperar todas as dimensões dessa complexidade. Por isso optamos por deslindar sua configuração surrealista e dionisíaca, vista em algumas nuances básicas, e também de alguns pontos de conexão intertextual com a tradição literária e mitológica de Orfeu. Orfeu foi transfigurado esteticamente por vários artistas e artes diferentes nos últimos 2.300 anos.

Buzzati soube, nesse sentido, realizar um diálogo ativo com esse universo clássico sem perder de vista sua sintonia com os movimentos artísticos de sua época, principalmente com o Surrealismo, uma vanguarda de natureza eminentemente dionisíaca e que almeja não somente outro horizonte para arte, mas outros mundos possíveis. *Poema em quadrinhos* pode ser vista como uma obra, do ponto de vista de gênero artístico, inclassificável, tanto do ponto de vista de literário, quanto da HQ. Ao burilar uma temática densa como é a órfica, o artista italiano rendeu homenagem ao mito, à poesia e à HQ. Ele mostrou que esta última manifestação de arte híbrida, oferece condições para uma inovação temática e formal. Para Buzzati, a HQ não se reserva a mero veículo de expressões *mass media* sem lastro artístico duradouro e seu trabalho com Orfi e Eura denotam essa potencialidade estética da HQ, algo que ainda se encontra

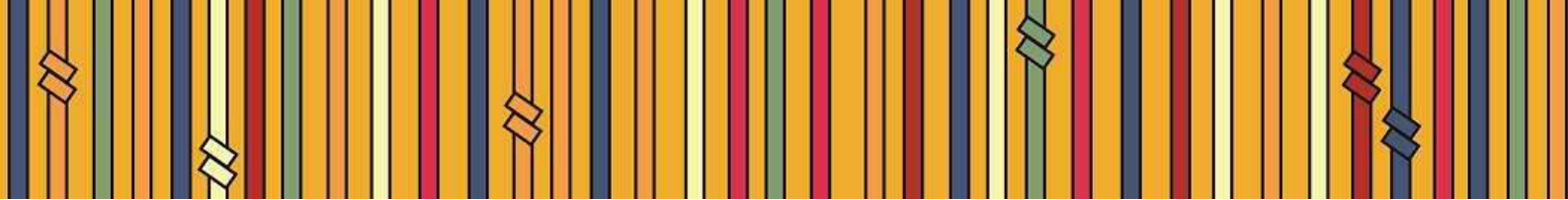


em expansão em nossos dias. Um dos aspectos mais curiosos e que nos parece mais valorizado do engenho buzzatiano na obra em questão, foi “ambientar” Orfeu entre sua própria trajetória e história mitológica nas contradições do mundo moderno e de suas grandes cidades (em realidade, os grandes desertos da existência, a região dos tártaros que nunca chega, embora sempre esteja presente) e de sua *pop art* com suas colagens e ressignificações do passado artístico. A criação poética buzzatiana não pode ser vista apenas como uma arquitetura apolínea, pois esta dualiza, em parte, com sua irmã dionisíaca, bastante presente ao longo de toda a obra do multiartista italiano. É preciso destacar que Nietzsche defendia a união conflituosa dos pensamentos dionisíaco e apolíneo. *Poema em quadrinhos* é, sob nosso ponto de vista, uma obra que sintetiza um olhar plural sobre a relação do mito órfico com a experiência surrealista contemporânea do autor. Para nós, esta obra significa a convergência que vinha se formando desde pelo menos os anos de 1960, contexto histórico esse, que passaria a reaproximar as artes sem relação hierárquica entre elas, e mais, absorveria as noções de artes midiáticas, valorizando-as, como percebemos que ocorrera com a maior aceitação artística da HQ no atual estágio dos estudos interartes. A produção crítica sobre a obra de Buzzati ainda é pouco presente nas letras nacionais e esperamos que este trabalho ajude na disseminação desse grande nome da arte do século XX, forçando-nos, assim como o trágico desejo órfico, a olhar para trás sempre em busca da Arte e de nós mesmos.

Conclui-se, deste modo, que as experimentações estéticas de Buzzati são extremamente sofisticadas e ousadas, alargando as possibilidades de leitura do mito órfico além de trazer para o diálogo outras relações possíveis entre as artes da palavra e as artes visuais. O aparato teórico da intermedialidade e da semiótica possibilitam um olhar novo sobre estas questões de remotivação da mitologia órfica e do surrealismo revistados no *Poema em quadrinhos* buzzatiano. Notamos, assim, que a mitologia órfica, de orientação dionisíaca, ressurgiu constantemente na pauta artística ao longo dos séculos e Buzzati reconfigura, reconstrói e desconstrói estes elementos de materialidade clássica no âmbito de sua perspectiva surrealista. Por fim, Buzzati preordena seu mundo a partir de um olhar *à la* Salvador Dalí, que condensa muito do pensamento artístico buzzatiano em seu quadro abaixo. Ou seja, Buzzati talvez seja, também, um dos representantes literários da visão plástica e visual de Dalí.

Referências

- A POLLINAIRE, Guillaume. *Les mamelles de Tirésias*. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/168096.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2017.
- _____. *Bestiaire ou Le cortège d'Orphée*. Disponível em: <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/apollinaire/bestiaire/>. Acesso em: 15 abr. 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. In: Obras Escolhidas I. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. 2 vols. Petrópolis: Vozes, 1997.
- BRETON, André. *O Manifesto surrealista, 1924*. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia (a idade da fábula): História de deuses e heróis*. Tradução David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 26. Ed. 2002.
- BUZZATI, Dino. *Poema em quadrinhos*. Tradução Eduardo Sterzi. São Paulo: Cosac e Naify, 2014.
- _____. *Poema a fumetti*. Mondadori, 2017 [Prima edizione del 1969].
- _____. *O deserto dos Tártaros*. Tradução Aurora F. Bernardini e Homero F. Andrade. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. Reflexões sobre surrealismo. In: *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 88-99.
- CIRNE, Moacy. *A linguagem dos quadrinhos*. O universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Sousa. Petrópolis: Vozes, 1971.
- CORREIA, Paulo Petronilio. *A Formação Est(Ética) do Educador: A Aventura do Olhar em Busca de Uma Pedagogia da Diferença*. Dissertação (Mestrado em Educação). Florianópolis: UFSC, 2004. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/87325>. Acesso em: 10 nov. 2016.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Tradução Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.



HACQUARD, Georges. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Tradução Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: ASA, 1996.

NAZARIO, Luiz. Quadro histórico do Surrealismo. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Orgs.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 21-51.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, Notas e Posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

_____. *A visão dionisíaca do mundo*. Tradução Maria Cristina dos Santos de Souza e Marcos Sinesio Pereira Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PANAFIEU, Yves. *Dino Buzzati, un autoritratto: dialoghi con Yves Panafieu*. Luglio Settembre 1971. Milano: Mondadori 1973.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PETERS, Julian. *Visual Novels and Comic-Strip Poetry: Dino Buzzati's Poema a fumetti, Martin Vaughn-James's The Projector, and Avant-Garde Experimentation with Comics in the 1960s and 1970s*. Thesis (Master of Arts Art History). Concordia University Montreal, Quebec, Canada, 2014. Disponível em: http://spectrum.library.concordia.ca/978500/1/Peters_MA_S2014.pdf. Acesso em: 13 jan. 2016.

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. 7ª Ed. São Paulo: Ática, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y religión en la Grecia antigua*. Barcelona: Editorial Ariel, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Tradução João Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fonte, 2006.

PRÁTICAS DE LEITURA LITERÁRIA SOB A PERSPECTIVA INTERTEXTUAL COM ALUNOS DA ESCOLA BÁSICA

Valeria Cristina de Abreu Vale Caetano¹ (CP II/UERJ)

Resumo: Este artigo é resultante de uma prática docente com base no trabalho de leitura intertextual. As fábulas populares de Esopo e de La Fontaine, também recontadas por Monteiro Lobato são recursos produtivos para se trabalhar a intertextualidade. Esta prática baseia-se em uma metodologia de trabalho com produção textual na perspectiva sociointerativa e dialógica concebida por Bakhtin (1988). Espera-se que este artigo sirva de contribuição ao trabalho com o texto literário na escola, à medida que pretende incentivar outros professores a refletir sobre a sua prática e a buscar alternativas pedagógicas que não se limitam ao material comumente apresentado nos livros didáticos.

Palavras-chave: Leitura literária; Dialogismo; Intertextualidade; Fábulas

1 – INTRODUÇÃO

Esta prática envolve alguns aspectos relacionados ao trabalho com o texto literário na escola. O estudo levou à constatação de que a maioria dos alunos utilizava de forma reduzida a leitura e a escrita na vida cotidiana. A coleta de dados para esta pesquisa foi realizada com alunos do 6º ano do Colégio Pedro II – Campus Tijuca II, onde a autora deste estudo integrava o corpo docente do Departamento de Português e Literaturas.

A leitura de diferentes gêneros, especialmente de fábulas e provérbios sob a perspectiva intertextual possibilitou o estabelecimento da intertextualidade por meio da multiplicidade de temas, conteúdos e enfoques e esse procedimento levou os alunos a produzirem textos com nível mais alto de informatividade e argumentatividade.

O trabalho consistiu em uma abordagem da leitura a partir dos gêneros textuais fábulas e provérbios que funcionaram como suportes intertextuais e que serviram de estímulo para as produções escritas. As fábulas populares de Esopo e de La Fontaine, também recontadas por outros autores são recursos produtivos para se trabalhar a intertextualidade, visto que o ensinamento, o final moralizante, assim como a linguagem proverbial são vistos como interação social ao meio em que estamos inseridos,

¹ Professora Titular do Departamento de Português e Literaturas do Colégio Pedro II. Graduada em Letras Português/Inglês (UVA), Especialista em Língua Portuguesa (UERJ), Mestre em Literatura Brasileira (UERJ), Doutora em Língua Portuguesa (UERJ). Contato: valeriacristinacaetano@yahoo.com.br

possuindo um caráter persuasivo, estratégia esta desejável num texto que objetiva convencer o seu destinatário.

Os provérbios possuem importância no contexto social, por serem verdades absolutas de conhecimento universal e por trazerem, ora explícita, ora implicitamente, esta tentativa de persuasão. São invocados como tradição e autoridade na qual o enunciador não possui voz. Este artigo baseia-se em uma metodologia de trabalho com produção textual na perspectiva sociointerativa, ou seja, a partir de uma concepção da língua vista como uma atividade sociohistórica, uma atividade cognitiva, sociointerativa e dialógica concebida por Bakhtin (1988), a qual defende que não existe um discurso que já não seja, constitutivamente, permeado de alguma forma por outro dizer. A formação do leitor constitui um desafio constantemente enfrentado por muitos docentes.

O ensino de literatura na contemporaneidade significa pensar a literatura em perspectiva interdisciplinar, relacioná-la com outras manifestações artísticas e culturais. Desta forma, a adoção de práticas de leitura sob a perspectiva intertextual favorece o surgimento de novos objetivos para o ensino de leitura literária na Educação Básica.

Para esta finalidade, foram traçados objetivos, a saber: demonstrar que o trabalho com intertextualidade com base na interação, no dialogismo e na polifonia favorece o aprimoramento da produção escrita dos alunos; verificar como se processa a intertextualidade nas produções escritas dos alunos, de modo a demonstrar os tipos de intertextualidade mais frequentes; estabelecer uma análise comparativa entre as produções escritas analisadas, a fim de verificar se houve ou não um crescimento de qualidade dos textos resultantes do trabalho de leitura de fábulas e provérbios sob a perspectiva intertextual, tomando por base as redações iniciais e as finais.

Os procedimentos metodológicos/didáticos utilizados para a realização das aulas por meio do trabalho de leitura com fábulas e provérbios na perspectiva intertextual, têm o objetivo de gerar as produções escritas dos alunos. Em seguida, será realizada a análise dos dados, a fim de explicitar o modo como foi analisado o *corpus* por meio das categorias de análise adotadas, ou seja, os tipos de intertextualidade encontrados nas produções escritas dos alunos, com base nos suportes teóricos e na metodologia aplicada. E, finalmente, a análise dos resultados, visando a verificar em que medida eles se relacionam com os objetivos propostos.

2 – DESENVOLVIMENTO

2.1 - Intertextualidade: conceito- chave:

A intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador que detém o comando do sentido.” (Laurent Jenny 1979:14).

Segundo Koch & Elias (2008:86):

“A intertextualidade é elemento constituinte e constitutivo do processo de escrita/leitura e compreende as diversas maneiras pelas quais a produção/recepção de um texto depende de conhecimentos de outros textos por parte dos interlocutores, ou seja, dos diversos tipos de relações que um texto mantém com outros textos.”

No tocante à questão da importância da intertextualidade no processo de leitura e produção de sentido, pode-se dizer que percebemos facilmente a intertextualidade, quando o autor do texto recorre a outros textos, com explicitação da fonte do intertexto (citações, referências, menções, resumos, resenhas, traduções). Este é o tipo de intertextualidade explícita.

Porém, nem sempre a intertextualidade se constitui de forma desvelada, ou seja, quando o fenômeno se manifesta de modo implícito, a produção escrita tem como origem outro texto sem a fonte explicitada, principalmente pelo fato de o autor pressupor que o texto original seja do conhecimento do leitor. Este caso consiste no tipo de intertextualidade implícita. Ocorre sem citação expressa da fonte, cabendo ao interlocutor recuperá-la na memória para constituir o sentido do texto, como nas alusões, na paródia, em certos tipos de paráfrases e ironias.

2.2 – Procedimentos metodológicos:

a) Metodologia para tratamento do *corpus*

O *corpus* apresenta a seguinte configuração: 3 (três) redações, uma de cada proposta de produção escrita, ou seja, da “diagnóstica,” que constitui a 1ª proposta de produção escrita a partir da leitura do texto-base “*Segredo de Mulher*”, da intermediária, cujos textos-base foram a fábula “*Festa no céu*” e *provérbios* e da final, a última proposta do trabalho de leitura sob a perspectiva intertextual, em que o texto-base utilizado foi a fábula “*A Cigarra e a Formiga*”, de Esopo e La Fontaine, recontada por Monteiro

Lobato nas versões da *Formiga Boa e da Formiga Má*, totalizando 75 redações resultantes do trabalho de leitura de fábulas e provérbios sob a perspectiva intertextual realizado por meio de sequências didáticas intertextuais. Entende-se por sequências didáticas o “conjunto de atividades escolares organizadas de uma maneira sistemática, em torno de um gênero textual oral ou escrito.” (DOLZ & SCHNEUWLY, 2013, p. 97). As sequências didáticas intertextuais incluíram as seguintes etapas: sensibilização, apresentação do texto-base, sistematização, complementação e proposta de redação.

Primeiramente, foi realizada a análise inicial dos dados, demonstrando o modo como foi analisado o *corpus* por meio das categorias de análise adotadas, ou seja, os tipos de intertextualidade encontrados nas produções escritas dos alunos. Para fins da análise dos dados foram estabelecidas as seguintes categorias, a saber: intertextualidade explícita, intertextualidade implícita, intertextualidade tipológica, intertextualidade intergenérica. Posteriormente, estabeleceu-se uma análise comparativa entre as redações “diagnósticas,” que constituem a 1ª proposta de produção escrita a partir da leitura do texto-base “*Segredo de Mulher*”, as redações intermediárias, cujos textos-base foram “Festa no céu” e provérbios e as redações finais do *corpus* analisado, resultantes da última proposta do trabalho de leitura de fábulas sob o enfoque intertextual, em que o texto-base utilizado foi a fábula “*A Cigarra e a Formiga*”, de Esopo e La Fontaine, recontada por Monteiro Lobato nas versões da *Formiga Boa e da Formiga Má*. Dessa forma, por meio da análise comparativa entre as redações iniciais, intermediárias e finais, resultantes das propostas de trabalho com as sequências didáticas intertextuais, pôde-se obter uma visão global do *corpus* e realizar uma análise dos resultados de forma mais eficiente, comprovando o progresso dos alunos quanto à escrita.

b) Metodologia de sala de aula

A metodologia aplicada em sala de aula foi baseada em uma prática de leitura e de interpretação de diversas fábulas sob a perspectiva intertextual, realizada por meio de sequências didáticas intertextuais em que foram apresentados aos alunos textos dos gêneros fábulas e provérbios, a fim de se verificar a percepção do uso ou aplicação do recurso intertextualidade e dos seus tipos mais recorrentes, bem como investigar a presença do interdiscurso nas produções escritas dos alunos. Buscou-se com esse trabalho de leitura de fábulas e provérbios sob a perspectiva intertextual, analisar a capacidade de inferência e compreensão global desses textos por parte dos alunos.

A organização das aulas incluiu atividades de leitura de diferentes fábulas sob a perspectiva intertextual, interpretação e produção de texto. Esse trabalho propiciou aos alunos o contato continuado com uma variedade de textos (fábulas) o que permitiu abordagem de uma diversidade de conteúdos e enfoques indispensáveis para a formação de leitores críticos, favorecendo o desenvolvimento da argumentatividade, expressão de ideias e opiniões dos alunos acerca de temas existenciais relacionados à ética e a valores humanos. Assim sendo, houve o “adentramento” crítico dos temas propostos pelos textos. Vejamos, a seguir, duas aulas selecionadas para a coleta de dados e as razões da escolha.

Na primeira semana de coleta de dados escolhi a fábula “*Segredo de Mulher*”, de Monteiro Lobato não só pela importância que o autor representa, pois é considerado o “pai da Literatura infanto-juvenil brasileira”, mas também devido ao tema por ela abordado: o da mulher “faladeira” que motivou um debate transformando a aula em um espaço de interlocução onde os alunos puderam se posicionar criticamente diante do assunto. Tendo em vista que na concepção sociointeracionista todo texto é lugar de interação de sujeitos sociais e que a leitura é uma atividade de construção de sentido que pressupõe a interação autor-texto-leitor, é preciso considerar que nesta atividade, além das pistas e sinalizações que o texto oferece (a visão estereotipada da mulher “faladeira”, por exemplo), entraram em jogo os conhecimentos dos alunos/leitores (linguístico, enciclopédico, interacional, e este inclui o superestrutural, além do ilocucional, comunicacional e metacomunicativo). O conhecimento superestrutural ou conhecimento sobre gêneros nos diz que esse texto não é, por exemplo, uma crônica ou conto, mas sim uma fábula, ainda que não contenha de forma explicitada essa categorização. Esta competência metagenérica, que, segundo Koch & Elias (2008), nos possibilita a produção e a compreensão dos gêneros textuais e também interagir de forma conveniente, na medida em que nos envolvemos nas diversas práticas sociais, é de fundamental importância para a produção de sentido do texto. Para desenvolver esta competência foi realizado com os alunos um trabalho de leitura visando à construção de sentido, levando-os a apreenderem as características do gênero, envolvendo o conhecimento sobre sua composição, conteúdo, estilo e propósito comunicativo das fábulas que nos fazem refletir sobre a natureza humana. A atividade de reescrita da fábula “*Segredo de Mulher*” possibilitou aos alunos estabelecerem conexões intertextuais com o texto-base ou suporte intertextual.

Lobato inicia a fábula com o personagem Zé testando a discrição de sua mulher Fidência. Para tanto, Zé acordou-a uma noite com ar assustado dizendo que tinha ocorrido um “estranho fenômeno” com ele: “havia acabado de botar um ovo...”

A fábula “*Segredo de Mulher*”, de Monteiro Lobato não só possui as determinações tipológicas de uma narrativa, mas também promove uma reflexão sobre o estereótipo da “mulher faladeira”, cumprindo o propósito comunicacional do gênero, ou seja, a fábula nos faz refletir sobre a natureza humana. Remete ao mundo fictício, mas esse recurso funciona apenas como pretexto para se pôr em questão o convencionalismo social legitimado pela ideologia dominante que parte do princípio de que as mulheres são incapazes de guardar segredo. O mundo fictício que serve de cenário ao acontecimento, constitui uma metáfora do mundo real, do comportamento humano. A progressão do tema está vinculada à sequência dos fatos. O percurso da fábula obedece a uma sequência de fatos que constitui o núcleo da metáfora criada referente à frivolidade do comportamento humano e, especialmente, do feminino, ou seja, a vontade incontrolada que a mulher tem de contar um “segredo inviolável”, um fato inusitado: o “estranho fenômeno” do “Zé Galinha.”

O texto como todas as fábulas parece ser apenas uma narrativa curta sem outro grande propósito a não ser o de contar um fato ou relatar uma trama que tem como atores os personagens: o marido Zé, a mulher Fidência, Comadre Teresa, Tia Felizarda, Prima Joaquina, sua amiga Inês, a cidade inteira, numa representação metafórica da convivência humana: a futilidade do comportamento humano. No entanto, a fábula de Lobato, por trás dos episódios narrados, pretende fazer uma avaliação das ações humanas e trazer um ensinamento que vem expresso no final do texto por meio dos comentários críticos dos personagens do Sítio do Picapau Amarelo - Narizinho, Emília, Pedrinho e Visconde - com indicação da moral:

“- Isso de contar um conto e aumentar um ponto é com a senhora Emília – observou a menina.”

Na quinta semana de coleta de dados foram trabalhados quatro textos. Escolhi trabalhar primeiramente com a versão “A Cigarra e as Formigas”: da perspectiva da formiga boa e da formiga má, de Monteiro Lobato com o objetivo de estabelecer uma interlocução ou diálogo intertextual com a fábula original “A Cigarra e a Formiga”, de Esopo e de La Fontaine. Esta prática de leitura intertextual possibilitou o trabalho com

os textos de Monteiro Lobato, ou seja, as versões da formiga boa e da formiga má, que tratam do mesmo tema que a fábula original, mas que apresentam abordagens distintas no que se refere a diferentes perspectivas ou percepções circulantes em nossa sociedade e cultura relacionadas ao papel do trabalho e do lazer. Posteriormente, como atividade de complementação da aula, apliquei uma proposta de trabalho de leitura na perspectiva intertextual com fábula apresentada por Travaglia em seu livro didático que considero muito pertinente. Diferentemente da visão da maioria dos livros didáticos em que o texto é analisado como produto e não como um processo, o autor baseia-se na concepção interacionista e dialógica da Linguística Textual na construção de sentidos, considerando o texto um elemento de interação autor- texto-leitor.

Nesta atividade, os alunos tiveram a oportunidade de perceberem que a fábula tradicional “A Cigarra e a Formiga”, por exemplo, é representativa de que um gênero pode assumir a forma de outro tendo em vista o propósito de comunicação, e ainda assim continuar pertencendo àquele gênero. O texto “A Cigarra e a Formiga” assume a forma de poesia ou de desenho rupestre, mas não a função deles. Há uma mescla de gêneros: o gênero poesia, por exemplo, está a serviço do gênero fábula, mas este preserva a sua função sócio-historicamente constituída a saber: a de transmitir um ensinamento e nos fazer refletir sobre a natureza humana. Portanto, a fábula constituída sob a forma de um poema é um exemplo da concretização do fenômeno da intertextualidade intergêneros (Marcuschi, 2010:33). Como vimos, os gêneros apresentados (poesia, desenho rupestre) que estão a serviço do gênero fábula, produzidos por diferentes autores se constituem com base na fábula original de Esopo e de La Fontaine “A Cigarra e as Formigas” que justifica o título dos textos novos e orienta a produção de sentido, é de fundamental importância para a leitura e construção de sentido dos “novos” textos. A proposta de redação consistiu em imaginar um novo desfecho, ou seja, um final mediador que conciliasse os pares aparentemente antagônicos: lazer e prazer (canto) x esforço (trabalho), pois tanto um quanto o outro fazem parte da vida de todos nós.

A fábula “*A Cigarra e as Formigas*”, de Monteiro Lobato corresponde às duas versões da fábula original “A Cigarra e a Formiga” de Esopo e La Fontaine recontada sob as perspectivas da formiga boa e da formiga má, faz parte do tema desta aula sobre fábulas. Esopo, mestre da prosopopeia, figura de linguagem pela qual animais ou coisas falam, viveu no século VI a.C. Suas fábulas têm inspirado incontáveis criadores através

dos séculos, como o escritor Monteiro Lobato. Elas encerram sabedorias eternas nos fazendo refletir sobre a natureza humana.

Narradas por Dona Benta, as versões da fábula original de Esopo “A Cigarra e a Formiga” são acompanhadas das perguntas e críticas inteligentes da turma do Sítio do Picapau Amarelo e dos comentários da Emília. A leitura das duas versões – da formiga boa e da formiga má propiciou a reflexão sobre as duas posições, bem como sobre a moral da história que possibilita o questionamento da ideologia dominante que parte da premissa de que os artistas e a arte propriamente dita fazem parte de um mundo alheio à realidade circundante, de um mundo autônomo e isento de propósitos extrínsecos a si mesmos.

Uma obra literária apresenta diversas ideologias, ou seja, um conjunto estruturado de imagens, de representações e mitos que determina outros tipos de comportamento. O escritor, ao organizar seu universo literário, vale-se da linguagem carregada de sentido, que representa as construções linguísticas de sua cultura, de sua ideologia, de sua classe social. Quando um escritor cria um texto com o objetivo específico de conformar o leitor a certos modelos de comportamento ou regras morais de conduta, está sendo autoritário com o leitor porque deseja apresentar-lhe somente uma perspectiva, empobrecendo não só o texto como também subestimando sua capacidade crítica.

A leitura de histórias com fundo moralizante, principalmente as fábulas, também possibilitam aos leitores perceber as intenções escondidas atrás das falas e situações existentes na nossa vida representadas na literatura.

Desta forma, a literatura exerce sua função emancipatória, representando a realidade de tal modo que promova a criatividade e o espaço do leitor para sua liberdade de escolha e crítica, uma vez que é ele próprio que realiza o seu julgamento de valor e não o autor. A obra literária, cuja linguagem não se fecha em si mesma, contém uma função social que consiste em provocar a reflexão do leitor.

Pela sua natureza social, a literatura tem que criar um espaço de interação estética entre o autor e o leitor. Na realidade, é um engano confundir a natureza literária do texto com propostas educativas ou moralizantes, acreditando-se que o caráter

formador da literatura é resultante da quantidade de (in) formações que ela propicia ao leitor.

Marisa Lajolo (1982) diz:

A linguagem parece tornar-se literária quando seu uso instaura um universo, um espaço de interação de subjetividades (autor e leitor) que escapa ao imediatismo, à predictibilidade e ao estereótipo das situações e usos da linguagem que configuram a vida cotidiana.²

Logo, a literatura possui uma capacidade de gerar inúmeras significações a cada nova leitura por utilizar uma linguagem instauradora de realidades e exploradora de sentidos. Segundo Yunes (1989) o texto literário infantil, nas quatro últimas décadas, partiu para uma renovação do recurso tradicional da fantasia, pelo jogo da intertextualidade, pela paródia, pela investigação de estados existenciais infantis e pelo realismo que aparece quebrando tabus e preconceitos, lidando com os problemas cotidianos que atingem a criança. Esta renovação foi proclamada por Monteiro Lobato já na década de 20, ou seja, há quase um século.

3 – RESULTADOS

Dentre os tipos de intertextualidade implícita encontrados no *corpus* deste estudo, temos: *alusão, paródia, détournement, certos tipos de paráfrase*. A *alusão*, uma espécie de referência indireta, ou seja, uma retomada implícita, uma sinalização para o coenunciador de que, pelas orientações deixadas no texto, ele deve apelar à memória para encontrar o referente não dito, teve duas (2) ocorrências nas redações iniciais e intermediárias e seis (6) ocorrências nas finais. A *alusão* manifestou-se de duas formas, a saber: *remissão indireta* ao título da fábula original, *alusão* ao filme “*Vida de Inseto*”, da Pixar Filmes, além da referência indireta aos conceitos adquiridos na disciplina Ciências, como estratégia, a fim de provocar o envolvimento do leitor, que contribuíram para o fator informatividade (a cadeia alimentar, classificação dos seres vivos).

Esses dados reafirmam que houve por parte dos alunos um aprimoramento na habilidade de produzir textos mais elaborados, com níveis maiores de argumentatividade e informatividade, por meio da utilização de tipos de

²LAJOLO, Marisa. *O que é Literatura?* SP, Brasiliense, 1982.

intertextualidade mais complexos, tais como, o *détournement*, e a intertextualidade intergenérica.

Vejam os um exemplo de *détournement*, um tipo especial de paródia mais sofisticado, retirado das redações finais: **“A única vez em que riqueza vem antes de trabalho, é no dicionário.”** O enunciado consiste em uma derivação que já faz parte de um texto pré-existente, **“O único lugar onde o sucesso vem antes do trabalho é no dicionário”** cuja autoria é atribuída ao físico alemão Albert Einstein (1879/1955), inventor da Teoria da Relatividade (conforme o livro Dicionário de Citações, de Paulo Neves da Silva- Âncora Editora). O *détournement*, efetua-se por meio da substituição operada sobre o enunciado-fonte: **“O único lugar onde o sucesso vem antes do trabalho é no dicionário”**. Neste caso, o produtor do texto (aluno do 6º ano do Ensino Fundamental) se apropria do enunciado-fonte transformando-o e ressignificando-o: **“A única vez em que riqueza vem antes de trabalho, é no dicionário.”** Nota-se que o aluno atribui um cunho moralizante à conclusão do texto, ou seja, da redação sobre a fábula **“A cigarra e a formiga”** ao transformar o enunciado original.

A intertextualidade intergenérica, também um tipo mais elaborado e mais complexo, ocorre quando o produtor do texto conta com o conhecimento prévio dos seus ouvintes/leitores dos gêneros em questão. De acordo com Koch, Bentes e Cavalcante (2007) é a intergenericidade ou intertextualidade (inter) genérica, denominada também por Marcuschi de *configuração híbrida*, ou seja, o fenômeno segundo o qual um gênero pode assumir a forma de outro gênero, tendo em vista o propósito de comunicação. Em suma, a hibridização ocorre quando um gênero exerce a função de outro. A título de ilustração, temos como exemplo de hibridização ou de intertextualidade intergêneros, o poema **A Cigarra e a Formiga**. Este poema consiste em produção escrita final de uma aluna do 6º ano do Colégio Pedro II, que parafraseia a versão da “Formiga Boa” da fábula de Esopo e La Fontaine, recontada por Monteiro Lobato. A Fábula “A Formiga Boa” serviu de texto-base para a produção de textos dos alunos a partir do tema: “Recontando fábulas em ritmo de poesia”. Vejam os: **A Cigarra e a Formiga:**

“Num alegre dia de verão/Uma cigarra feliz não saía do chão/Pois gostava sempre de cantar e dançar/Seus dias eram só animação!/Mas como não era somente ela/um ser da floresta/Também havia as formigas/Que só trabalhavam/Daqui para lá, só comida/A trabalhar... [...] E a formiga se lembrando/Da cigarra amiga falou:“- Claro, minha amiga/Podes aqui

ficar!/Nos dias duros de trabalho/Sempre vinhas me alegrar/Te darei comida e um lar! E assim, a cigarra passou todo o inverno/Cantando e divertindo suas novas amigas”.

4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se, portanto, que no processo de produção escrita, os alunos escritores utilizavam-se amplamente das possibilidades da memória, demonstrando essa habilidade de modo bastante produtivo. Confirmando as hipóteses formuladas houve nos textos produzidos pelos estudantes do sexto ano de escolaridade, submetidos a essa metodologia de ensino de leitura e de escrita o predomínio de provérbios e frases feitas, gêneros mais evocados intertextualmente. Com base na análise dos resultados, pode-se depreender que os 75 (setenta e cinco) textos resultantes do trabalho de leitura de fábulas e provérbios sob a perspectiva intertextual apresentaram as seguintes ocorrências dos tipos de relação intertextual, a saber:

- a) *Intertextualidade explícita: citação* em 63 (sessenta e três) redações e *referência* em 62 (sessenta e duas) redações.
- b) *Intertextualidade implícita: paráfrase* em 45 (quarenta e cinco) redações; *paródia* em 29 (vinte e nove) redações; *détournement* em 6 (seis) redações; *alusão* em 10 (dez) redações e *estilização* em 2 (duas) redações.
- c) *Intertextualidade tipológica: sequências narrativas e descritivas* em todas as 75 (setenta e cinco) redações; *sequências argumentativas* em 65 (sessenta e cinco) redações; *sequências injuntivas* em 60 (sessenta redações; *sequências expositivas* em 17 (dezessete) redações e *sequência poética* em 1 (uma) redação.
- d) *Intertextualidade intergenérica*: em 1 (uma) redação.

Os resultados constataram o que este estudo pretendeu ressaltar, ou seja, a importância de se realizar um trabalho norteado pela inclusão de diversos gêneros textuais nas aulas de língua materna e, especificamente, fábulas e provérbios, a fim de desenvolver nos alunos a competência de saber mobilizá-los, nas diferentes situações discursivas, em forma de intertextos, entendendo-se esse fator de textualidade como elemento fundador de todos os textos. Portanto, é inegável que o ensino de gêneros exerce uma influência fundamental nas escolhas intertextuais dos alunos.

5 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. Estética da Criação Verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. O Prazer do Texto. São Paulo, Perspectiva, 1987.

CAETANO, Valeria Cristina de Abreu Vale. Intertextualidade: uma contribuição para o ensino de produção escrita. Tese de Doutorado em Língua Portuguesa/UERJ, 2014.

_____. A Construção do Sujeito através da Literatura. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira/UERJ, 1995;

JENNY, Laurent. *A estratégia da forma*. In: *Poétique*. Coimbra: Livraria Almeida, 1979.

KOCH Ingedore G.V. & ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2008.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. *Produção Textual, Análise de Gêneros e Compreensão*. São Paulo, Parábola Editorial. 2009.

MONTEIRO LOBATO, J. B. *Fábulas*. São Paulo. Editora Globo, 2010.

SCHEUWLY, B. *Gêneros e tipos de discurso: considerações psicológicas e ontogenéticas*. In: ROJO, R.: CORDEIRO, G. S. *Gêneros orais e escritos na escola*. Campinas, S.P. Mercado das Letras, 2013.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. ROCHA, Maura Alves de Freitas. ARRUDA-FERNANDES, Vania Maria Bernardes. *A aventura da linguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 2009.

YUNES, Eliana (org.) *A formação do leitor: questões culturais e pedagógicas*. Porto Alegre, Cortez, 1989.

O GRANDE CIRCO AUTÊNTICO (JOSÉ MENA ABRANTES/ANGOLA) E *A ÁRVORE DOS ANTEPASSADOS* (LICINIO AZEVEDO/MOÇAMBIQUE):
REPRESENTAÇÕES DO PÓS-COLONIALISMO NO TEATRO E CINEMA

Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT/AML)¹

Resumo: *O grande Circo Autêntico* (1978) e *A Árvore dos Antepassados* (1994) são duas produções que articulam aspectos políticos e culturais, inerentes ao processo de colonização e descolonização de países do Continente Africano, particularmente Angola e Moçambique. A peça de Abrantes discute o processo neocolonial na República Democrática do Congo (antiga Zaire). Na perspectiva política da arte, Azevedo toma uma dimensão de registro das consequências da guerra civil Moçambicana, quando cerca de um milhão e meio de pessoas entraram em situação de refúgio nos países vizinhos. Portanto, tanto pelo teatro quanto pelo cinema, a sociedade torna-se representada por discussões pertinentes do mundo em crise.

Palavras-chave: Teatro angolano; Cinema moçambicano; José Mena Abrantes; Licínio Azevedo; Teatro, cinema, política.


Alguns pressupostos

Assim como o teatro, o cinema também é político por natureza. Partimos do pressuposto de que o produto que chega ao público (o filme) é uma seleção de imagens escolhidas, pensada por pessoas ideologicamente engajadas. Lembremo-nos de Rosenstone (2010), quando escreveu *A história nos filmes - os filmes na história*, que mostra em via de mão dupla que a produção de um filme é sempre intencional, uma vez que no produto final permeia uma ideologia política que dará impacto no público de maneira particular ou globalizante.

Pavis (1999), nesse mesmo direcionamento, afirma que toda teatro é necessariamente político, pois coloca em debate ideias sobre as correntes filosóficas e sociológicas, visando o triunfo de uma determinada teoria de melhoria social sobre a outra. Articulado ao pensamento de Pavis, Goddard quando escreve “Deleuze e o cinema político de Glauber Rocha”, na revista *Lugar Comum* (2012), afirma que Deleuze apresentou a obra do cineasta brasileiro como exemplo do cinema político moderno.

No pensamento de Goddard, toda discussão em torno do texto gira em torno de uma consciência política moderna, resultante do Cinema Novo, a qual se chamou de “estética

¹ Doutor em Letras pela USP e pós-doutor pela UFRGS. Docente no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários/ UNEMAT.




da fome”. Essa vertente cinematográfica debruçou-se em filmar personagens comendo terra, raízes, roubando para comer, matando para comer, fugindo para comer, em um ambiente com personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas imundas, velhas e obscuras. Como se pode observar, Rocha articulou em suas produções um miserabilismo que se opunha ao cinema industrial, que apresentava filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo, imagens que mostravam um mundo alegre, cômico, perfeito (Ibidem).

Nessa direção, as articulações filosóficas e sociológicas que se apresentam no teatro e no cinema de Abrantes e Licínio, respectivamente, são expressões políticas que estão materializadas pela arte, em um período específico da história social da humanidade, pautadas em análises que confrontam o capitalismo e o socialismo, a democracia e antidemocracia, colonialismo e pós-colonialismo. Entra em discussão, portanto, questões inerentes à valorização humana em detrimento à momentos críticos que em determinado momento histórico considerou a supremacia de uma raça sobre a outra, com base na cor da pele.

Em *Arte e Ilusão*, Gombrich (2007) discute a produção histórica da arte, destacando que essa história pode ser descrita como o ato de forjar chaves-mestras para abrir fechaduras misteriosas de nossos sentidos, cuja chave original só a natureza tinha. Para o crítico, essas fechaduras são complexas, que apenas se deixam penetrar quando diversos parafusos ficam de prontidão e certos números de trincos são movidos simultaneamente. “Como um arrombador que tenta abrir um cofre-forte, o artista não tem acesso direto ao mecanismo interno. Pode apenas apalpá-lo com seus dedos sensíveis, sondando um gancho aqui e ajustando outro ali, quando alguma coisa cede lá dentro” (p. 304).

O pensamento desse notável historiador da arte e seu psicologismo alerta ao fato de que o crítico pode dar dicas de como abrir a porta para compreensão de uma produção cultural; por isso, ele não é o dono absoluto da verdade interpretativa. Uma vez aberta e feita a chave, outros poderão repetir a proeza, pois àqueles que vierem depois, basta o discernimento que aguça a capacidade de copiar a chave-mestra para atualizar o pensamento existente e, muitas vezes, superá-lo, em prol da evolução do conhecimento.

Caberá ao espectador de teatro ou cinema recuperar elementos históricos para compreender as propostas empreendidas na construção de *O grande Circo* e *A árvore dos Antepassados*, além de, sobretudo, atualizar os temas desenvolvidos na peça e no filme a



partir da contemporaneidade e suas ideologias. O exercício de voltar os olhos para o passado para compreender o presente requer uma tomada de consciência sobre a relação do homem com o mundo, de sua posição quanto a alteridade, bem como da quebra de fronteiras culturais reais ou imaginadas (preconceitos).


José Mena Abrantes e *O grande circo autêntico*

O grande Circo Autêntico é uma peça que traz como contexto o processo neocolonial na República Democrática do Congo (antiga Zaíre): “O grande Circo autêntico é uma farsa tragicômica sobre o processo neo-colonial na ex-República do Zaíre, com recurso a situações, personagens e técnicas circenses” (ABRANTES, 1999, p. 10). Produzida entre 1977-78, a peça conta, comicamente, como um modesto tratador de leopardos ascendeu, sem quaisquer escrúpulos, a dono de circo e que ainda por aquela década do Século XX continuava a obter vantagens em um país em crise. Há, no entanto, um alerta do autor aos desavisados, pois a comicidade está entrelaçada com a seriedade do conteúdo apresentado. É nesse sentido, portanto, que o dramaturgo dispõe uma nota inicial de esclarecimento, em que salienta:

a ação desta peça situa-se, por razões óbvias, num país fictício que se calhar até existe... por essa razão, qualquer semelhança entre os seus personagens e/ou situações e factos e/ou figuras da vida real NÃO PODE SER pura coincidência. (ABRANTES, 1999, p. 19)

Observa-se que na televisão, nas novelas em particular, o recado ao público seria dado de forma diferente, informando que qualquer semelhança seria mera coincidência. No cinema, o efeito desse recado tomaria a dimensão de que o filme foi produzido baseado em fatos reais. Abrantes segue além, pois na qualidade de autor, ele deixa um recado ao espectador para que a peça não seja vista apenas como representação da realidade, mas um projeto político. Por isso, ele afirma que fatos, situações e personagens não podem ser vistos como pura coincidência com a vida real. O recurso utilizado pelo dramaturgo causa um efeito mimético mais intenso, pois tenta atribuir maior peso à realidade ficcionalizada. Sobre a questão, Boal afirmou que

os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzi-lo ao erro – e esta é uma atitude política [...] O teatro é uma arma. Uma arma



eficiente. Por isso é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o 'teatro'. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de libertação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar. (1975, p.01)

Amplamente alegórica, desfilam-se na peça de Abrantes personagens que aludem à vida subumana, em um contexto de opressão e censura pertinentes ao momento histórico sobre o qual o dramaturgo coloca em questão. Por essa razão, o texto traz como personagens: domador, mago, palhaços, tratador de Leopardos, Bailarina, Leopardos (feras) e o coro (povo). O circo é uma metáfora de uma nação que perdia novamente a sua autonomia política, diante de interesses de compatriotas que ainda se beneficiavam com aquela situação. É por isso que o coro afirma: “é a nossa terra, é a nossa pobre gente, a quem transformaram a independência numa jaula” (ABRANTES, 1999, p. 43).

Silva (2013) afirma que o dramaturgo faz o uso da metáfora de circo, apegando-se ao escárnio para discutir uma situação conflitante. O escárnio é uma arma poderosa quando se fala em confrontos políticos, sociais e religiosos, pois o riso desqualifica o objeto da crítica, por isso tornou-se uma prática constante na arte e na literatura da Idade Média (e não só), quando a Igreja chegou ao auge do poder em diversos lugares do mundo.

Para Minois (2003), artistas e escritores ao longo dos séculos utilizaram-se dessa tática para enfraquecer a posição de quem ocupa o poder, de modo que o riso habitou as diversas revoluções nacionais e internacionais, visando uma mudança nos rumos político-ideológicos vigentes. Desse modo, “o riso reencontra sua velha vocação de insulto, de agressão verbal e visual, de exclusão e zombaria humilhante” (Ibidem, p. 461).

A técnica que Abrantes utilizou em *O grande circo autêntico* apresenta uma dinâmica com quadros que sugerem movimento, com várias estratégias para o trânsito de personagens e cenários. Nesse sentido, a peça sugere cenas de um estúdio cinematográfico, com a presença de uma cenografia complexa, luzes e ações. As luzes iluminam cenas específicas, a exemplo da focalização que é própria do cinema, um subterfúgio para deter a atenção do público em uma cena particular (um tipo de *close-up*). A *mise em scène* realiza-se como imagens escolhidas ao espectador, com cortes e cenas colocadas em sequência, criando a ilusão de continuidade típica da arte cinematográfica.


Licínio Azevedo e A árvore dos antepassados

Walter Benjamin (2017), em “Abra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica” (5ª versão), afirma que “o cinema caracteriza-se não só pelo modo como o homem se apresenta perante a aparelhagem, mas também pelo modo como, com a ajuda desta, ele representa o mundo circundante” (p. 37). A afirmação de Benjamin permite compreender o quanto o cinema enriqueceu o mundo, substancialmente as nossas percepções diante de questões que tomam novas dimensões aos olhos da câmera, com a peculiaridade que tem em focar os detalhes que até então podiam escapar às outras técnicas. Nessa perspectiva, o cinema ampliou as possibilidades da percepção nos âmbitos visual e acústico, de modo que “as ações apresentadas por um filme podem ser analisadas com muito mais exatidão e sob muitos mais pontos de vista do que as ações representadas na pintura ou no teatro” (ibidem).

Citar Benjamin nesta discussão sobre o cinema africano é enriquecedor, tendo em vista que Licínio Azevedo é um mestre na ciência cinematográfica, ao passo que disponibilizou ao público diversos filmes, com tendências a documentar (a maioria documentários) momentos históricos significativos. O filme, portanto, deixa de ser mera distração para as massas e toma um caráter esclarecedor, pressupondo concentração e capacidade de raciocínio. Para pessoas descompromissadas politicamente, a produção de Azevedo as obriga sair da zona de conforto, em busca da reavaliação da própria história.

Licínio Azevedo é Cineasta, produtor e escritor gaúcho que se radicou em Moçambique no ano de 1975. A sua biografia indica que ele tenha trabalhado no Instituto Nacional de Cinema, ocasião que lhe oportunizou o contato com diversas produções cinematográficas, entre as quais aquelas de Ruy Guerra e Godard. No Instituto de Comunicação Social de Moçambique, o realizador orientou o programa de televisão “Canal Zero” e fundou a empresa de produção cinematográfica Ebano Multimedia. Pelo conjunto de sua obra, em 1999 recebeu o prêmio da FUNDAC (Fundo para o Desenvolvimento da Arte e Comunicação), sendo um dos seus filmes mais estudados *A árvore dos Antepassados*.

O contexto do filme baseia-se nos conflitos bélicos de Moçambique, pois durante os 15 anos de guerra cerca de um milhão e meio de moçambicanos procuraram refúgio nos países vizinhos. Em muitos caso, não houve tempo para as pessoas se despedirem da



família ou amigos, nem cumprir com as formalidades em relação aos seus antepassados (culto aos mortos). Em 1984, quando a guerra atingiu a província de Tete, o personagem Alexandre Ferrão foi escolhido pelos tios para levar a família para o Malawi, seguindo a viagem com aqueles que aguentaram a longa viagem por terra. Dez anos depois, com o fim da guerra, o protagonista decidiu que era o momento de regressar para que as pessoas pudessem se reconciliar com a árvore de seus antepassados.


Para Pereira e Cabecinhas (2016),

o compromisso primeiro de Licínio Azevedo “é com as pessoas” e a guerra, que assolou o país entre 1977 e 1992 (CAHEN, 2002) acabou por se transformar na “personagem” central dos seus filmes. Depois da guerra as transformações políticas e econômicas do país conduziram a uma quase total ausência de apoios, por parte do estado, para a produção cinematográfica; foi assim necessário encontrar novas formas para poder continuar a trabalhar. Em Moçambique, como em outros países, a produção de filmes encontra-se dependente do conceito de coprodução e isso, segundo o nosso entrevistado, não é necessariamente uma coisa má, pois existem alianças interessantes, fundadas nas dificuldades comuns. Licínio Azevedo rejeita categoricamente a ideia de neocolonialismo por parte dos países financiadores, mas reconhece-se, durante a entrevista, o peso da agenda internacional no financiamento (ou não) dos filmes. (p. 2017)

Em entrevista realizada pelas autoras acima, Licínio afirma que havia feito o filme chamado *A Árvore dos Antepassados*, cujo propósito era representar a relação com os antepassados, “o respeito pela tua Igreja, cada família tem a sua própria Igreja que é uma Árvore, onde faz homenagem aos antepassados, aos espíritos dos antepassados” (p. 1045).

A minha mãe também tinha uma grande ligação, ela foi médium uma certa fase da vida dela e sempre me passou muitas histórias relacionadas com antepassados... nunca na minha família ninguém foi... ninguém era religioso assim de ir à igreja, nunca ninguém foi à igreja, mas eu acho isso importante... e isso é uma coisa que eu encontro já no Steinbeck, na literatura norte americana dos anos 30. (Ibidem)

A metáfora da árvore como representação da família, no ciclo que envolve os vivos, os antepassados e aqueles que estão por nascer, atribui ao filme potenciais simbólicos, intimamente ligados às crenças não só dos moçambicanos, mas de muitos povos do continente africano. Lembremos de Reis (2011), quando analisa a obra de Wole Soyinka,




identificando a presença do mito do eterno retorno nas sociedades tradicionais africanas, não o retorno do mesmo, mas de algo enriquecido. A descrição do universo africano pela perspectiva ioruba proposta por Soyinka, aponta para um sistema metafísico em que o tempo se torna bidimensional, composto de um longo passado, o presente em um futuro em potencial (talvez virtualmente nenhum futuro). Nesse sentido,

ao contrário da concepção ocidental, nas sociedades tradicionais africanas o tempo não se mostra como mudança e sucessão, mas como o contínuo fluir de um presente permanente que abrange todos os tempos. Segundo Soyinka, a cosmologia ioruba distingue três realidades simultâneas: o mundo dos vivos, o dos mortos/das divindades e o dos que ainda vão nascer. Esses três mundos não se constituem entidades separadas, já que o sistema de pensamento ioruba baseia-se na simultaneidade dos tempos, o que faz com os mortos, os vivos e os não nascidos habitem um tempo em que a periodicidade é ignorada. (REIS, 2011, p. 65)

Por isso, além de emocionar o espectador, *A árvore dos antepassados* é um rico documentário social, cultural e histórico, que permite a observação minuciosa de um momento crítico da nação moçambicana nas primeiras décadas período pós-colonial. A cenografia revela um país devastado pelas guerras, o sucateamento dos monumentos históricos, das casas e dos veículos, bem como a condição de refugiados que muitas pessoas tiveram que assumir contra as suas vontades. Desse modo, o documentário mostra prédios destruídos, casas abandonadas, sucatas de ônibus e carros, campos minados e, sobretudo, riquezas usurpadas, uma ampla reflexão sobre a ganância humana, diante do contexto do capitalismo selvagem que gradativamente instituiu grandes potências e países subdesenvolvidos.

Referências

- ÁRVORE DOS ANTEPASSADOS. Dir. Licínio Azevedo. Moçambique/Reino Unido: Eban Multimédia, 1994. 50 min.
- ABRANTES, José Mena. *Teatro*. Primeiro Volume. Coimbra: Cena Lusófona, 1999, p. 10, 19, 43.
- BENJAMIN, Walter. *Estética e Sociologia da Arte*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.



BOAL, Augusto. *O teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 01, 18, 19.

GODDARD, Jean-Christophe. Deleuze e o cinema político de Glauber Rocha - Violência revolucionária e violência nômade. *Revista Lugar Comum*, n. 31. Rio de Janeiro: Rede Universidade Nômade, 2012.

GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 304.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 461.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 114, 387.

PEREIRA, Ana Cristina; CABECINHAS, Rosa. “Um país sem imagem é um país sem memória...” – Entrevista com Licínio Azevedo. In: *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 42, n. 3, p. 1026-1047, set.- dez. 2016.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, Os filmes na história*. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e terra, 2010.

SILVA, Agnaldo Rodrigues. Teatro angolano – O grande circo autêntico, de José Mena Abrantes. In: *Conexão Letras – Quando foi o pós-colonial?* Vol. 8, nº 9. Coordenação de Jane Fraga Tutikian. Porto Alegre: UFRGS, 2013, p. 45-52.



O DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO: DIÁLOGOS ENTRE CINEMA E LITERATURA CRÍTICA

Anna Paula Soares Lemos (UNIGRANRIO)¹

Resumo: Nesta comunicação, observaremos a suposta potencialidade dos filmes, e principalmente do filme *Boca de Lixo* (1993), no sentido de sensibilizar os espectadores para o enfrentamento da complexa questão social e ambiental. O artigo tem quatro pontos de apoio teóricos: os rastros e restos (como tema central de observação dos filmes de Eduardo Coutinho), o Neorrealismo e o Cinema Novo (como influências históricas no cinema de Coutinho), a própria narrativa cinematográfica voltada para o documentário, o diálogo de Eduardo Coutinho com a cultura de expressão oral.

Palavras-chave: Eduardo Coutinho; Boca de lixo; Neorrealismo; Cinema Novo; Cinema documentário


Considerações iniciais

A comunicação que propus para a ABRALIC 2017 poderia ter outro título: *Boca de lixo* e o cinema documentário de Eduardo Coutinho. Isso porque ao propor reflexões sobre a relação cinema e literatura crítica, o pretexto era a análise de parte da produção do cineasta Eduardo Coutinho, tendo em vista o tema *lixo*. No entanto, não um lixo que é sinônimo de fim, mas aquele que é o início da história. E, como Eduardo Coutinho é um contador de histórias que tem uma perspectiva crítica bem própria, nos pareceu enriquecedor apontar, neste artigo, suas influências e parte da análise que tem sido desenvolvida no projeto de pesquisa APQ1 Faperj: *Achados no lixo: figurações do lixo no cinema e na literatura*.

Falaremos, portanto, seguindo Coutinho, de o lixo como um achado mais que como algo que se perde. O resíduo como memória e, paradoxalmente, esquecimento. Falaremos de um cinema “pelos margens”. Um movimento pelas margens que não é tendendo ao lado de fora, mas assumindo esse local “margem”, esse lado de dentro do que parece esquecido.

Coutinho em seu cinema documentário apresenta procedimentos de criação, métodos de trabalho, formas de realização, opções e técnicas que invertem a ideia

¹ Atualmente é Professora Adjunta 1 do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes. Inter-Humanitas, PPGHCA/UNIGRANRIO. Doutora e Mestre em Literatura Comparada na Faculdade de Letras - Depto. de Ciência da Literatura da UFRJ. Defendeu a tese “Anotações de um diretor: o cinema de Federico Fellini na televisão” com pesquisa feita na La Sapienza di Roma, no Centro Sperimentale de Cinematografia di Roma e na Fondazione Federico Fellini em Rimini. Contato: annapaulalemos@gmail.com.



preconcebida de “final de serviço” e faz com seu cinema de oralidades a transcrição do mundo em que vivemos. Percebe-se, assim, em Coutinho, a influência do neorrealismo italiano e do Cinema Novo, e o diálogo direto com a cultura de expressão oral em contraste com a cultura de expressão escrita. Uma escrita à mão, artesanal.

Coutinho liga a câmera e acompanha, olho no olho, olho na câmera, a vida e as contradições das margens. E sem a vitimização, ao contrário, dando vida e força a falas que são constantemente olhadas como vítimas.

O artigo tem quatro pontos de apoio teóricos: os rastros e restos (como tema central de observação dos filmes de Eduardo Coutinho), o Neorrealismo e o Cinema Novo (como influências históricas no cinema de Coutinho), a própria narrativa cinematográfica voltada para o documentário, o diálogo de Eduardo Coutinho com a cultura de expressão oral.


Assim, observaremos a suposta potencialidade dos filmes, e principalmente do filme *Boca de Lixo* (1993), no sentido de sensibilizar os espectadores para o enfrentamento da complexa questão social e ambiental.

O lixo como fenômeno de significação: os rastros e os restos

Como optamos, portanto, por pensar *o lixo* como fenômeno de significação e como elemento da cultura, elemento de memória e esquecimento, retomamos as leituras de Walter Benjamin.

Ao pensar em imagens em seu *Teses Sobre o Conceito de História* (1940), Walter Benjamin as apresenta como um conceito central para pensar arte, política e memória. Para ele, elas surgem como alternativa para criar e redefinir as noções de temporalidade; para ultrapassar a concepção científica que formalizou o tempo como unidade linear e cronológica. Benjamin reconstrói a história mediante a potência do que se mostra ao olhar: através, portanto, das imagens que podem romper com a aparente harmonia do mundo, focando “nos pormenores de seu conteúdo material” (BENJAMIN, 1994, p. 51).

Pensando nesse sentido, o conceito de biografema, de Roland Barthes, parece análogo ao conceito de imagem de Benjamin: uma cronologia aberta, pelas incertezas, pela não linearidade que, no entanto, transparece alma, transparece singularidades. Diz



Barthes que da biografia de uma pessoa se deve atentar aos pormenores, aos gostos, as inflexões:

(...) Se fosse escritor, e morto, gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolvido biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: 'biografemas', em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!; em suma, uma vida com espaços vazios, como Proust soube escrever a sua, ou então um filme, à moda antiga, onde não há palavras e em que o fluxo da imagem é entrecortado, como salutareos soluços, pelo rápido escrito negro do intertítulo, a irrupção desenvolva de um outro significante (...)
(BARTHES, 2005, p. 14-15).

O biografema é uma biografia que não está atenta aos dados catalogados de data de nascimento, nome, profissão, mas está vinculada às mediações e aos sentidos que durante a vida se intercambiaram: anotações, livros, músicas, recordações, fotografias, cores, aura.

O lixo será, portando, observado no cinema de Coutinho como o resíduo, como os rastros e os restos que são memória. O lixo como representante e representado por um olhar que vê o que parece invisível, escuta e se deixa escutar pelo que parece silenciado.

Para Walter Benjamin, a história não é estável, de validade universal e constante. Ela diz respeito a forças de saber e poder que sustentam os valores pelos quais certos relatos se tornaram legítimos enquanto outros se silenciaram; se tornaram invisíveis. São essas vozes invisíveis que nos interessam e interessam a Coutinho. Vozes que são invisíveis sob dois aspectos: 1. Algumas simplesmente porque, não tendo suas impressões linear e oficialmente registradas, podem ser esquecidas. Assim, será preciso coletar os registros biografêmicos e reestabelecer neles, vida com características singulares que ainda não foram encontradas nas biografias tradicionais. 2. Outras vozes porque, mesmo que registradas oficialmente, tem característica de *minorias silenciosas* e assim se comportam, como se nada que dissessem ou qualquer que fosse a opinião que emitissem, não tivessem força.

Eduardo Coutinho, então, valoriza o cinema um tanto artesanal alinhavado pelas histórias de vida. É, neste ponto, aquilo que nos parece a influência do neorealismo italiano de Rossellini e do Cinema Novo do qual Coutinho fez parte.

O Neorrealismo e o Cinema Novo

Diz Roberto Rossellini sobre o neorrealismo em seu livro *Il mio metodo* que:

O neorrealismo é sobretudo a arte da constatação (isto é, de aproximar-se com amor de uma realidade objetiva vista como ela é, sem os filtros dos preconceitos e dos julgamentos). É então um fazer contato direto com o homem. O neorrealismo é sobretudo um meio de solicitar consciência e mostrar os possíveis problemas (ROSSELINI, 2006, p. 125)

Tal perspectiva inspira o Cinema Novo que é, por sua vez, criação, fonte de inspiração e literatura crítica de Coutinho. O cineasta é parte do grupo que inventou um novo cinema com *uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*. O diálogo com o cinema italiano como um todo, mas principalmente com o neorrealismo foi, como bem lembra José Carlos Avellar (2015), até certo ponto, mediado pelo debate sobre a revisão do método crítico cinematográfico. Segundo Avellar, os cinema-novistas afinaram inicialmente com as ideias de Cesare Zavattini sobre a necessidade de

“eliminar o aparato técnico profissional do cinema, inclusive os roteiros”, sobre a necessidade de abandonar “manuais, fórmulas, gramáticas, termos técnicos: cada um tem a sua maneira pessoal de realizar o roteiro de um filme [...] A realidade quebra todas as regras como poderemos notar se sairmos por aí filmando a fim de expulsá-la” (ZAVATTINI apud AVELLAR, 2015, p. 568)

O Cinema Novo não imprimia o mesmo estilo do Cinema Neorrealista, mas reelaborava a mesma ideia. Na década de 60, Eduardo Coutinho, Caca Diegues, Glauber Rocha, entre outros, “saem pela estrada para “expulsar a realidade” como sugeria o Neorrealismo deixando um pouco de lado o cinema de Luis Buñuel e Sergei Eisenstein” (AVELLAR, 2015, p. 568). Nesta costura de influências, Coutinho faz um “cinema de conversação”. Ele dizia “eu tenho que me colocar entre parênteses... tudo que eu sei, não vale nada”. (COUTINHO, 2013)² “Corpo, língua e voto de pobreza cinematográfica”, dizia ele. “Faço o que há de mais pobre... se me derem dez milhões para filmar, eu me mato”. (Idem).

² In: **Eduardo Coutinho, 7 de outubro**. Documentário. Duração: 73 minutos. Direção: Carlos Nader. 2013.

A perspectiva crítica de *Boca de Lixo*

Em o documentário *Boca de Lixo* (1993), um dos personagens, seu Enock, diz o seguinte:

O lixo faz parte da vida. O final do serviço é o lixo. E é dali que começa... o final do serviço diz que é a limpeza da casa, ir jogando fora o que se desprezou, o que se reciclou, o que findou ali. Mas ele continua ali e dali ele continua para mais longe ainda... Aquilo que não serve mais, que foi rejeitado pela cidade, que perdeu a utilidade para nós, o final do serviço, é também o início.³


E a narrativa inicia com a chegada do caminhão no Lixão de Itaoca, cidade de São Gonçalo, Rio de Janeiro. A imagem em plano sequência do lixo sendo despejado e a correria dos catadores para começar o seu dia de trabalho em meio aos restos e urubus faz com que o espectador do filme, assim como Coutinho, pareça fazer observação participativa em processo etnográfico de filmagem. Coutinho insere a câmera no cotidiano dos catadores e os ouve, retrata suas reações, deixa que as suas falas alinhavem a narrativa.

É nesta medida de observação que Tatiana Bacal, doutora em Antropologia Cultural, observa o documentário de Coutinho como um resultado típico de pesquisa etnográfica, já que deixa transparecer em ato seus dispositivos (BACAL, 2016). Consuelo Lins corrobora e fundamenta o ponto de vista de BACAL quando destaca que este “é o único filme de Coutinho que não contou com uma pesquisa prévia, como se o filme contivesse nele mesmo o seu próprio *making of*” (LINS, 2004: 91). Assim, na medida metodológica pautada também na escuta de histórias de vida, típica da pesquisa de expressão oral, Coutinho faz questão de mostrar o seu processo de aproximação dos personagens: a inicial *rejeição a câmera* exposta pelos entrevistados, a conquista gradativa de confiança, a não vitimização como pré-requisito.

Eduardo Coutinho faz questão de não trazer para o campo de filmagem impressões ideológicas pré-concebidas, tais como: desigualdade social, personagens vítimas da sociedade de consumo e outros estigmas.

[...] fui para o lixo preparado para fazer a seguinte pergunta: 'como é trabalhar no lixo, é bom ou é ruim?'. Quando você está disposto a perguntar se é bom ou se é ruim, surge uma abertura para você ouvir

³ In: **Boca de Lixo**. Documentário. Duração: 50 minutos. Direção: Eduardo Coutinho. 1993.



qualquer tipo de resposta. As pessoas intuem o que você quer ouvir (Coutinho, 2008, 73).

Além de iniciar as suas filmagens com perguntas semi-estruturadas de possibilidades mais amplas de resposta, a equipe de Coutinho permaneceu no ambiente dos catadores por todo o dia de trabalho, voltando nos dias subsequentes, até que os personagens se acostumassem com aquela presença e gradativamente se aproximassem da câmera como possibilidade real de diálogo e não em uma relação – como é um tanto frequente – de vítimas.


A fotografia, nesta medida, aparece como elemento de identificação e fortalecimento das identidades. Coutinho fotografa no início do filme os rostos dos personagens e os mostra em papel de fotocópia para que se vejam. Ao final do filme, fotografa as famílias dos catadores, dando a eles a posse do seu próprio espaço. A fotografia, de certa maneira, funciona ali como espelho e faz lembrar o que diz Susan Sontag (2004) em *Sobre fotografia*: “Fotos fornecem um testemunho [...] Fotografar é, em essência, um ato de não intervenção. [...] Assim como as fotos dão às pessoas a posse imaginária de um passado irreal, também as ajudam a tomar posse de um espaço em que se acham inseguras” (SONTAG, 2004, p. 16-19).

A rejeição e desconfiança dão lugar, gradativamente, às gargalhadas, algazarras e até certo orgulho de seu trabalho. Uma mulher revela que prefere “mil vezes” trabalhar no lixo do que em uma casa de família. As perspectivas, no entanto, são sempre variadas e mostradas sem julgamentos: outra mulher, em oposição àquela, sonha em trabalhar em casa de família por ser “limpo e ter almoço. Aqui a gente só janta”, diz ela. Outra ainda afirma que só trabalha no lixo quem é relaxado e quer comer fácil porque ali “cai batata, cai de tudo *pra se comer*”.

Desta forma, Coutinho parece mostrar que, não muito diferente de um ambiente de trabalho qualquer, há ali também *trabalhadores* satisfeitos e insatisfeitos. Há ali vida. Vida às margens, mas que não por isso precisa ser silenciada e estigmatizada.

Tatiana Bacal bem observa que tanto o ambiente de limpeza quanto o ambiente de detritos e sujeira fazem parte da intimidade dos personagens. Diz ela:

Se temos acesso ao ambiente íntimo dos personagens como o espaço da limpeza, da vida em família, da casa, o diretor não esconde o outro ambiente. O lixo é o ambiente que está em relação e convivência com os personagens na maioria das cenas, com muitas imagens de vastas



áreas cobertas por todo tipo de rejeitos sujos e perigosos, como a presença espantosa de lixo hospitalar e seringas num lugar em que pessoas não estão protegidas para trabalhar com aquilo. A maioria delas calça chinelos ou sapatos sem muita proteção, as mãos, os torsos e os braços descobertos. Os personagens de Coutinho não usam botas e nem uniformes como Estamira, personagem de Marcos Prado, no filme de 2005, uma década depois. São personagens que convivem com o espaço da contaminação social, do perigo, com aquilo que não se come, que se joga fora. (BACAL, 2016, sp)

Ao considerar que as imagens fortes do filme dão detalhes da falta de proteção dos personagens, dos dejetos aos quais eles estão tendo acesso, Coutinho dá à câmera subjetiva o papel do crítico social. É ela, a câmera de filmagem, com estética de olhar subjetivo, que flagra os problemas e contrapõe as imagens do lixo que se joga fora, aquele que suja, polui e prejudica o meio ambiente, às imagens da vida que tem que ter algum sentido apesar de tudo. Ao olhar para o meio, a imagem revela por si só o impacto, ao olhar para as vidas, Eduardo Coutinho “Filma a palavra em ato, o presente dos acontecimentos e a singularidade dos personagens, sem propor explicações nem soluções” (LINS, 2004, p.35).

Referências bibliográficas:

AVELLAR, José Carlos. “Il cinema italiano visto dal Brasile”. In: *Storia del cinema italiano: uno sguardo d’insieme*. A cura di Paolo Bertetto. Venezia: Marsilio Editori. Roma: Centro Sperimentali di Cinematografia, 2015.


BACAL, Tatiana. *Boca de Lixo: o futuro da vanguarda*. Sociol. Antropol. vol.6 no.1 Rio de Janeiro Jan./Apr. 2016. In: <http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752016v6111>

BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de história”. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas 1*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. “Vitória sobre a lata de lixo da história”. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: CosacNaify, 2013.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar. 2004.

ROSSELINI, Roberto. *Il mio método: scritti e interviste*. A cura di Adriano Aprà. Venezia: Marsilio Editori, 2006.



SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

XAVIER, Ismail. “Cinema: revelação e engano”. In: NOVAES, Adalto et al. *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

Filmografia:

COUTINHO, Eduardo. *Boca de Lixo*. Documentário. Duração: 50 minutos.1993.

**A LITERATURA E A TEXTUALIDADE DRAMÁTICA: UMA ANÁLISE
COMPARATIVA DE VALSA N° 6 (1951) DE NELSON RODRIGUES E LA NUIT
JUSTE AVANT LES FORÊTS (1977) DE BERNARD-MARIE KOLTÉS**

Dênis Moura de Quadros¹


RESUMO: Partindo de Barthes (1986; 2004) e Iser (2002) pretendemos analisar a possibilidades de uma textualidade dramática. Se há uma literariedade (Compagnon, 2012), há no teatro a teatralidade (Féral, 2016) e ambos dialogam através do “prazer” do texto e do teatro. Essa questão já aparece em Aristóteles (2004) que elege o texto escrito como superior à dramatização, afirmação questionada por Malhadas (2003). Desse embate, trazemos para o diálogo o teatro pós-dramática (Lehman, 2007; 2009) em que a negação do textocentrismo é a base para as discussões já iniciados com Artaud (2006). Analisaremos “Valsa n° 6” (1951) de Nelson Rodrigues e a peça de Bernard-Marie Koltès, “La nuit juste avant lês forêts” (1977).

PALAVRAS-CHAVE: Teatralidade; teatro pós-dramático; textualidade dramática.

As relações entre teatro e literatura apresentam, dentre outras semelhanças, a presença de um texto. Se para a literatura, pensando no triângulo autor-obra-leitor, o texto é basilar e central, para o teatro, e em especial o pós-dramático postulado por Hans-thies Lehmann (2009), a negação deste **textocentrismo** denota, também, a negação do texto escrito, mas não a presença de uma textualidade. Adotando o conceito de Barthes (1987) acerca de “texto como produtividade” em que o texto sem produtividade é um texto estéril, bem como as questões acerca da leitura de prazer (confortante) e de fruição (que abre fendas), pretendemos iniciar nossas discussões pensando o lugar, de alguma forma hegemônico, do texto escrito e após analisaremos de forma comparativa os dois monólogos que rompem com a linha tênue: teatro e literatura.

A produtividade a que Barthes aponta dialoga com o conceito de literariedade de Compagnon (2012), pois a produtividade de um texto está relacionada com a produção

¹ Mestrando em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande- FURG.



de sentidos, múltiplos e renováveis, dos espaços em branco. Um texto com alta produtividade é também altamente literário em que a literariedade está relacionada a três pontos fundamentais: linguagem acabada; estranhamento e rede metafórica cerrada. Dessa rede, toda (re) leitura sempre traz a tona novas percepções de leitura.

A produção de sentidos é enriquecida e ampliada em leitores mais experientes que, percebendo os espaços em branco do texto, o preenchem com suas experiências pessoais e com sua bagagem de leitura. Em uma releitura, o preenchimento de outros espaços em branco ou o direcionamento para outras relações é o que torna o texto altamente produtivo e literário (com literariedade) e, essa é, também, a principal característica dos clássicos. Se “A leitura seria o gesto do corpo (...) que, com um mesmo movimento, coloca e perverte a sua ordem” (BARTHES, 2004, p.33), dessa forma, ao ler ou assistir uma peça utilizamos os olhos e o corpo de uma maneira geral.

Ainda sobre a construção de sentidos, Iser (2002, p.105):


É sensato pressupor que o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia.

E este processo é, além de renovável, um caminhar, um longo movimento de produção de sentidos e um vir a ser. Quanto mais literário e produtivo o texto é, mais fendas e espaços em branco, preenchidos e esvaziados, ele provocará no leitor. Logo, se “o prazer da leitura vem evidentemente de certas rupturas” (BARTHES, 1987, p.11), a catarse aristotélica também prevê rupturas, advindas da **catarse**, e sendo esse o objetivo central das tragédias áticas.

A relação de texto e representação já é discutida na **Poética** (2004) em que Aristóteles elege o texto escrito como operador principal da catarse. Dessa forma, o filósofo deixa em segundo plano a representação ao afirmar que:

A parte cênica, embora emocionante, é a menos artística e a menos afeita à poesia. O efeito da tragédia se manifesta mesmo sem representação e sem atores; ademais, para a encenação de um espetáculo agradável, contribui mais o cenógrafo do que o poeta. (ARISTÓTELES, 2004, p.45)

A afirmação aristotélica é refutada por Malhadas (2003) que afirma ser a parte cênica o ponto fundamental para a obtenção de sentido e, logo, operar a catarse. O




argumento utilizado por Malhadas parte de que se: “a dimensão visual do discurso teatral (...) torna imprescindível que, também ao **ler** uma peça, a coloquemos **diante dos olhos**, quando se quer apreender seu espetáculo” (p.43, grifos da autora). Logo, mesmo na leitura de uma peça, a construção de sentido dá-se pela apreensão de sua representação, da presença de uma teatralidade.

O enredo pode ser o maior responsável pelo prazer próprio da tragédia ao suscitar terror e piedade, mas com o concurso dos componentes visuais e auditivos (...) a ideologia (...) trabalha com as técnicas da dramatização, os dados dos mitos transmitidos tradicionalmente concatenando enredo e espetáculo e assim coloca o **mito em cena**. (MALHADAS, 2003, p.78)

Enfim, encontramos um denominador comum para falarmos das relações entre literatura e teatro que é o diálogo entre literariedade e teatralidade. Enquanto na literatura, a presença de literariedade é o que define a qualidade literária de um texto, temos nas artes cênicas o conceito cunhado por Josette Féral (2003) chamado de teatralidade. A teatralidade é a relação do corpo do ator em cena com o olhar do espectador. Esse corpo que performatiza apresentará maior ou menor grau de teatralidade ao direcionar e redirecionar o olhar dos espectadores fazendo com que as experiências sejam mais intensas e/ou mais participativas por parte dos espectadores. Se para ler um texto escrito o leitor utiliza a visão e o corpo, para experimentar as sensações advindas das artes dramáticas também as utiliza, reconhecendo os signos próprios da textualidade dramática. A teatralidade de um texto baseia-se no quão fértil ele se apresenta e no não-engessamento que ele propõe ao diretor e atores. Esse engessamento articula-se ao conceito de textocentrismo, já citado, que é a principal negação do teatro pós-dramático analisado por Hans-Thies Lehmann (1944-) ao publicar **Postdramatisches Theater** (1999).

A relação do teatro com o texto escrito e sua necessidade, negada no teatro pós-dramático, já havia sido rompida com Antonin Artaud (1896-1948) no **teatro da crueldade**, em que Artaud (2006) vai buscar no Oriente o gesto puro do teatro, há tempos perdido, retornando a arte dramática para o corpo, para a expressão e, acima de tudo, para a voz que sai do fundo dos pulmões. Palavras essas exploradas em toda sua polissemia, deslocando dos signos a ligação covalente entre significantes com seus significados. “Criar mitos (...) traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso, e




extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar” (ARTAUD, 2006, p. 137), esse é o objetivo principal do teatro para Artaud. Pensando no **teatro desagradável** de Nelson Rodrigues, percebemos que ressignificar alguns mitos clássicos e explorar mitos da sociedade brasileira são uma das chaves de leitura possível para compreender seu conceito, mas acima de tudo, trazer para cena o que insistimos em esconder no nosso interior. Os mitos que Nelson Rodrigues explora são, além de extremamente desagradáveis, monstruosos.

O teatro pós-dramático, conceito recente e que tem gerado muitas discussões acerca do termo e do que ele denota, parte dos estudos de Lehmann acerca das vias que o teatro havia tomado na década de 1970 e que se manteve. Segundo Lehmann (2013, p.865): “A dramaturgia pós-dramática implica uma consciência maior e contínua reflexão sobre a posição do espectador como tal”. Dessa forma, a figura do espectador que pouco interage e/ou dialoga com a obra é rompida, quase que totalmente, fazendo-o participar, sentir, experimentar todas as sensações possíveis e não apenas teatrais, mas da vida de um modo geral.

Não se trata aqui de um teatro de protagonistas, mas um teatro de vozes: meio diálogos, passagens que misturam prosa e poesia, monólogos, discursos quase científicos da psiquiatria, trechos praticamente em forma de poemas, e, em dois momentos meras sequências de números- a língua como linguagem matemática, ou seja, no fundo uma mera escrita simbólica (LEHMANN, 2009, p.93)


Dessa mistura de textos, de informações desconexas, Lehmann adota o texto de Sarah Kane, **4:48 psychosis** (2000), como exemplo perfeito para a ruptura do textocentrismo no teatro pós-dramático. O objetivo do teatro pós-dramático é que: “atores e espectadores chegassem aos seus limites (também do suportável)” (LEHMANN, 2009, p. 96). Notemos que a dramaturgia pós-dramática não tem uma data de começo específico, apesar de adotar a peça **Eles não usam Black-tie** (1959) de Gianfrancesco Guarnieri como divisor de águas. Assim mesmo ele parte dos estudos de Lehmann que notou essa ruptura nas peças, advindas dos diretores, dramaturgos e atores que começavam a partir para a performatividade. Logo, é possível classificar **Valsa n° 6** como pós-dramático, ou então, como monólogo com fortes características pós-dramáticas que rompe com o textocentrismo, tal qual **La nuit juste avant les forêts** de Koltés. Vamos a eles.



Valsa n°6, do dramaturgo brasileiro Nelson Falcão Rodrigues (1913-1980), vai aos palcos em 6 de junho de 1951, dirigido por Milton Rodrigues e trazendo Dulce Rodrigues, irmã do dramaturgo, interpretando Sônia. O monólogo tem dois elementos constantes: a valsa n° 6 de Chopin e um bombo que ressoa toda a peça. O cenário é constituído de cortinas vermelhas com um piano branco ao centro. Apesar do programa da peça indicar apenas Sônia como a personagem central do monólogo permeado de outras vozes, quem inicia a fala é “Mocinha”, ao passo que se abrem duas possibilidades de leitura. A primeira, e mais plausível, é que Sônia, após a morte, perde sua identidade, logo, ao não saber quem é, com a mente fragmentada, tal qual Alaíde em **Vestido de noiva** (1943), ela vai ao encontro dessas informações e saber quem ela é. A segunda é que esta mocinha, personagem central, metateatraliza vários personagens, inclusive, Sônia.

É da mente fragmentada de Sônia que as inúmeras vozes familiares irão, uma a uma, destacando-se. O primeiro é seu assassino, médico da família que só atendia a mocinhas, Dr. Junqueira. Ao ser chamado na casa de Sônia, por esta estar vendo rostos em paredes lisas, afirma ser a transição, a passagem de menina para mulher, a causadora das alucinações. Depois a voz da mãe desesperada e por fim um coro que emite opiniões antagônicas acerca da identidade de Sônia e seu caso secreto com Paulo. Ao questionar: “Quem é Sonia?... E onde está Sônia?” (RODRIGUES, 1981, p.173), o ato é quem responde que Sônia está em toda parte. Essa onipresença, contudo, constitui um vazio em que estando em toda parte, não sabemos quem ela é. Um rosto, um vestido e a roupa de baixo “diáfana e inconsútil” acompanham a mocinha. Um rosto terrível, monstruoso, bem como um nome: Sônia.

“Vejo restos de memória boiando num rio” (p.196) e quanto maior a busca, mais afundamos junto de Sônia nesse rio desconhecido que lembra o Aqueronte. Estes restos de memória, dissolvidos aos planos de alucinação e realidade, são de Sônia e acerca de Sônia, onde duas figuras são construídas. Uma primeira e latente de que Sônia, odiada, mantinha um caso secreto com Paulo, pecando, bem como seduzira o Dr. Junqueira que acaba matando-a com um punhal de prata pertencente à Sônia. A segunda figura, e construída nas entrelinhas, é de que Sônia, menina de 15 anos, é extremamente pudica, não permitindo que Dr. Junqueira a examine e que é morta pelo “velhinho” tarado.



Quanto mais conhecemos Sônia, mais estamos afastados de sua real identidade, dada aos poucos e de forma fragmentada.


A presença do objeto faltoso, também presente em **La nuit juste avant lês forêts**, do silêncio e busca de um Outro é marcada por uma tentativa de mover o espectador, tornando-o ativo e receptivo às experiências propostas pelo dramaturgo. Ao questionar: “Aqui, alguém conhece o Dr. Junqueira?” (p.179) A pergunta é dirigida ao Nada e, ao mesmo tempo, ao público presente. Fazer com que o espectador interaja e reflita mais é um dos pontos apontados por Lehmann para o teatro pós-dramático, logo esse traço no monólogo rodriguiano, aqui apontado, pode ser considerado como um protótipo desse objetivo.

Encarando um a um dos espectadores, Sônia pergunta: “E cada um de vós? (...) Tem certeza da própria existência?” (p.188-189) faz com que aflore o monstruoso desagradável do teatro rodriguiano. Questionar os espectadores e convocá-los a retirar as máscaras sociais que utilizam constantemente é desafiá-los a ficarem nus, frente a sua verdadeira face. Sem aparências ou falsas aparências, o espectador é aqui obscenamente violado, o palco torna-se um grande espelho que faz, ou tenta, aflorar o monstro interior de cada um.

Senhora, existem ou existiram espelhos?
Ou, então, conheceis a água translúcida de um rio?
Um rio, sim, onde meu rosto possa deitar-se entre águas? (RODRIGUES,
1981, p.190)

O monólogo é permeado de metáforas, essas que lembram, quase sempre, a morte. **Valsa** é uma peça de vozes, já que não sabemos nunca quem é Sônia e se é Sônia quem protagoniza a peça. Dessas vozes, além de Sônia (de sua memória), temos Dr. Junqueira: “(imitação de velho) Desequilíbrio mental- he! he! Desequilíbrio mental” (p.175), a voz da mãe de Sônia, a voz de um coro e, no meio dessas muitas vozes: “(faz a voz de nortista) Nasci no Recife, bairro da Capunga!” (p.198-199). Essa intervenção, no segundo ato, abre espaço para várias opiniões, da sociedade em geral, de quem é Sônia, essa menina que tocava piano, sabia francês e que estudara nas melhores escolas.

Além da presença dessas vozes, diferentes de Sônia a voz central, algumas passagens rompem com o textocentrismo vigente. Essa textualidade dramática é permeada de outros elementos, principalmente no teatro pós-dramático, que compõe



uma teia. No monólogo alguns termos médicos, denotando o plano da realidade, são responsáveis por essa ruptura. “Agora, o médico vai aplicar a injeção intramuscular, indolor... Região glútea... (...) Sedol. Calmante daqui” (p.180).


Há, ainda, em **Valsa**, a passagem de trechos altamente poéticos, produtivos e, logo, literários. Passagens estas, que ao lado dos termos médicos e dos diálogos consigo mesmo, constituem a textualidade dramática a que nos referimos neste trabalho. Alucinando, Sônia afirma que: “Meus gritos se espalharem por toda a parte. Meus gritos batiam nas paredes, nos móveis, como pássaros cegos” (p.177) Após vê um rosto de homem na parede de seu quarto e lembra de Paulo, apenas o nome. A valsa de Chopin atormenta Sônia a peça inteira e, na tentativa de livrar-se dela, canta algumas canções de infância como:

Neste rua, nesta rua,
Tem um bosque,
Que se chama, que se chama
Solidão
Dentro dele, dentro dele,
Mora um anjo, etc. etc. etc. (RODRIGUES, 1981, p.189)

Contudo, a valsa, junto ao bombo, continua atormentada a mente fragmentada de Sônia que busca a si mesma, que tem ódio de si mesma e que na tentativa de salvar-se acaba por afundar ainda mais no rio, aquele em que Caronte navega seu barco com almas perdidas ao Hades, ou um rio qualquer que reflete a face monstruosa e nua de cada espectador.

La nuit juste avant lês forêts marca a nova fase no teatro do francês Bernard-Marie Koltés (1948-1989), fase marcada pela insígnia da morte e, sobretudo, do vazio. Nascido ao leste da França em Metz, Koltés recebeu sua formação primária em colégio jesuíta e, em contato com o teatro, era incitado junto aos colegas a teatralizar. O monólogo koltésiano foi representado em 1977 por Ives Ferry no Festival Off d’Avignon.

La nuit juste avant lês forêts (**A noite um pouco antes das florestas**, em tradução livre) traz um personagem sem nome, dialogando com outro que não aparece e que não tem voz. O silêncio e o espaço vazio distanciam e, ao mesmo tempo, aproximam os espectadores que vão tentando acompanhar o diálogo da personagem, estrangeira, em uma noite chuvosa em que ela encontra alguém. A presença do



elemento água, também presente e constante em **Valsa** é uma semelhança interessante entre os dois monólogos. Esse elemento que reflete a face não mostra as máscaras, mas o interior negado e escondido.


(...) apesar das roupas e dos cabelos molhados, apesar da chuva que congela quando você se olha no espelho- mas, mesmo que você não queira, é difícil olhar, porque há tantos espelhos nos cafés, nos hotéis que é preciso dar as costas para eles, como agora que estamos aqui, e é você que eles olham, eu dou as costas para eles, sempre, inclusive na minha casa, e apesar disso está sempre cheio de espelhos, como aqui, até nos hotéis cem mil espelhos olham para você (KOLTÈS, 1988, p.9, tradução nossa)²

Este personagem sem nome, molhado pela chuva que vê e persegue outro personagem sem nome e que não o conheceremos, pelo menos, completamente. Interessante notarmos que a metáfora do “espelho” utilizada por Koltès, remete-nos ao elemento presente em **Valsa**, as águas. Outra questão levantada metaforicamente acerca desse espelho ou desses cem mil olhos que perseguem a todos em todos os lugares é o quanto a modernidade, primando pela segurança da privacidade, tem atentado para a observação, não é mais possível sair de casa sem ser visto, filmado ou fotografado. Essa leitura é reforçada quando o personagem cita as fábricas de que ele fugiu. Podemos notar, assim, que o personagem da peça tem um hábito estranho em que apesar de ter uma casa onde resida, prefere dormir em hotéis, um “estrangeiro” ou as coisas que o tornam estrangeiro.

Desses objetos e lugares: “que fazem você se sentir estrangeiro”³ (p.10, tradução nossa), os hotéis, espaços de passagem, marcam o quanto quem nos fala está afastado de uma pátria, de uma família, de um núcleo a que possa “encaixar-se”. Apesar de que todos nós somos estrangeiros, negando nossa parte animal precívil, o personagem do monólogo koltésiano é, sobretudo, solitário. Logo, não pertence a nenhum espaço, local, tempo, pessoas, sua marca principal é não pertencer, é o vazio. Sônia também pertence ao vazio, contudo, após sua morte, pois para Nelson Rodrigues, a morte rompe com a individualidade tornando o morto onipresente, diluído.

² (...) malgré les fringues et les cheveux mouillés, malgré la pluie qui ôte les moyens si je me regarde dans une glace — mais, même si on ne le veut pas, il est difficile de ne pas se regarder, tant par ici il y a de miroirs, dans les cafés, les hôtels, qu'il faut mettre derrière soi, comme maintenant qu'on est là, où c'est toi qu'ils regardent, moi, je les mets dans le dos, toujours, même chez moi, et pourtant c'en est plein, comme partout ici, jusque dans les hôtels cent mille glaces vous regardent

³ qui vos font étanger



(...) tudo isso está muito confuso por causa da cabeça, e com a cabeça deles, eles trancam você numa fábrica, e eu, numa fábrica, jamais! mas, de qualquer jeito, eles sempre acabam prendendo você numa fábrica “ (KOLTÈS, 1988, p.17, tradução nossa)⁴

Fugir desse espaço, das fábricas, metáfora do capitalismo vigente, é, de certo modo, tornar-se estrangeiro. O personagem, na tentativa de fugir do poder soberano que permeia as relações pessoais, pensa em criar uma espécie de sindicato, sindicato de estrangeiros cujas regras é privar-se de trepar e de gozar. Essa privação volta a relação de não estarem (quem fala e quem ouve silenciosamente no monólogo) reproduzindo, copiando de forma irracional, produzir por produzir. Podemos, também, ler essas fábricas com as inúmeras peças encenadas na década de 1970 que tinham como único e principal objetivo entreter o público.


Ao desenrolar as cenas, o personagem que dialoga com o Outro invisível, silenciado e perseguido, começa a contar acerca de outro personagem que, como o Outro aqui denominado, não tem voz e é perseguido. A única diferença desse Outro, também estrangeiro, com quem ele dialoga, é que este tem um nome: “Mama”. Em uma noite ele encontra na ponte essa enigmática “Mama” que lhe garante que estará sempre na margem daquele rio, que vaga por essa ponte do começo ao fim. Contudo, um dia ela some e ele vai persegui-la, buscá-la e, em desespero:

(...) então, no dia que eu escrevi nas paredes: Mama eu te amo mama eu te amo, em todas as paredes, para que ela não negasse tê-lo lido, eu estarei no convés, Mama, a noite toda, na ponte na outra noite, o dia todo, eu corri como louco: volte Mama volte, eu escrevi como louco: mama, mama, mama, e à noite eu esperei no meio da ponte, e assim que era dia eu reiniciei as paredes, todas as paredes (KOLTÈS, 1988, p.36, tradução nossa)⁵

Essa busca desesperada pela “Mama”, mamãe em tradução livre, culminará no aparecimento de um dos elementos mais marcantes das obras dramáticas dessa segunda fase koltesiana, a morte. Desse amor que sumiu, o personagem (re) lembrará a morte de

⁴ (...) c'est bien trop embrouillé cause de la tête, et avec leur tête, ils vous collent à l'usine, et l'usine, moi, jamais! pourtant de toute façon, ils finissent tous par vous coller l'usine

⁵ alors dans la journée, j'ai écrit sur les murs : mama je t'aime mama je t'aime, sur tous les murs, pour qu'elle ne puisse pas ne pas l'avoir lu, je serai sur le pont, mama, toute la nuit, le pont de l'autre nuit, tout le jour, j'ai couru comme un fou : reviens mama reviens, j'ai écrit comme un fou : mama, mama, mama, et la nuit j'ai attendu en plein milieu du pont, et dès qu'il a fait jour j'ai recommencé les murs, tous les murs



uma mulher que foi longe demais. Essas frases com uma grande lacuna interpretativa, serão lidas nesse trabalho, como a ruptura da linha tênue entre a loucura aceitável advinda da consciência da morte e a loucura social, aquela que implica em manter ações consideradas anormais. Essa mulher que foi longe demais, conhecida pelo personagem, poderia ser vista nos cemitérios comendo terra. O personagem, também, refletirá acerca da sacralidade de romper esses fios e que podem ser lidos como morrer.

O monólogo koltésiano encerra-se semelhante ao monólogo rodriguiano, enquanto Sônia encerra com a frase: “Sempre! Sempre!” (RODRIGUES, 1981, p,214) O personagem de Koltès acrescenta a palavra chuva nesse sempre: “Sempre, a chuva, a chuva, a chuva, a chuva” (KOLTÈS, 1988, p.62)⁶. O final dos monólogos de forma que as palavras finais de cada um ecoe sempre, no faz perceber algumas semelhanças entre ambos, assim como na temática dos autores, Koltès com a morte que o perseguirá e Nelson Rodrigues que, além da morte, o objetivo desagradável.

La nuit juste avant lês forêts, pode ser considerado um texto pós-dramático, por sua total ruptura da textualidade dramática. A peça é escrita em fluxo de contínuo de consciência, rompendo com diálogos marcados do teatro de entretenimento. **Valsa n° 6** ainda contém em seu íntimo as marcas do dramaturgo e de suas rubricas, faltando para ser considerado pós-dramático, uma maior abertura para a performatividade por parte do ator. Contudo, nada lhe impede de uma montagem do monólogo primando pela presença de mais atores metateatralizando Sônia; atores performatizando as inúmeras vozes do monólogo e, sobretudo, ser lido e compreendido em leituras dramáticas.


Ao afirmarmos que a semelhança entre literatura e teatro pauta-se na presença de um texto, a semelhança ímpar entre literatura e teatro deve estar firmada na presença de metáforas e de redes metafóricas cerradas preenchidas pelos leitores/espectadores. Romper é propiciar as experiências, inclusive de morte, desagradáveis, ser literário e produtivo, eis os laços que unem as artes, as formas artísticas incluindo a literatura.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

⁶ toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie



BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins fontes, 2004.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. 2ª Ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

FÉRAL, Josette. **Cuadernos de teatro XXI: Acerca de la teatralidad**. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

ISER, Wolfgang. **O jogo do texto**. In: COSTA LIMA, Luís. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2ª Ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

KOLTÈS, Bernard-Marie. **La nuit juste avant lês forêts**. Paris: Les éditoms de Minuit, 1988.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússeking. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. Apontamentos sobre o texto no teatro pós-dramático. Trad. Stephan Baumgärtel. In: MOSTAÇO, Edécio et. al. (Org). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2009.

_____. Teatro pós-dramático, doze anos depois. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v.3, n.3, p. 859-878, set/dez 2013.

MALHADAS, Daisi. **Tragédia grega: O mito em cena**. Granja Viana: Ateliê editorial, 2003.

RODRIGUES, Nelson. **Valsa nº6**. In: _____. **Teatro completo I: Peças psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1981. p.169-214.

A FARSA DA BOA PREGUIÇA: ADAPTAÇÕES

Ester Simões (PPGCL UFRJ)

Resumo: Propomos o estudo intersemiótico do texto da *Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna, em diálogo com duas adaptações feitas para suportes. A primeira delas é uma adaptação feita para a televisão, em 1995, pelo diretor Luiz Fernando Carvalho. A segunda é uma montagem da peça produzida em 2009 e dirigida por João das Neves. Em perspectiva dialógica e a partir do que foi postulado por Linda Hutcheon, Robert Stam, Ismail Xavier e outros, objetiva-se discutir o próprio conceito de adaptação, além de analisar as diversas construções de sentido proporcionadas pelos diferentes suportes artísticos aqui estudados.

Palavras-chave: Farsa da Boa Preguiça; Ariano Suassuna; Adaptação; Intersemiose.

Introdução

O princípio norteador do Movimento Armorial idealizado por Ariano Suassuna e lançado em 1970 é a criação de uma arte erudita brasileira a partir de elementos da nossa cultura popular. Mas esse princípio já regia o fazer artístico de Suassuna bem antes de 1970. Exemplo disto é a peça *A Farsa da Boa Preguiça*, encenada pela primeira vez em 1961 pelo Teatro Popular do Nordeste sob a direção de Hermilo Borba Filho. *A Farsa*, adverte o autor logo de início, foi escrita com base em histórias populares nordestinas:

O primeiro ato fundamenta-se, ao mesmo tempo, numa notícia de jornal e numa história tradicional, anônima, de mamulengo. O segundo, na história, também tradicional, de um macaco que perde o que ganha após várias trocas – história que é a origem do “romance”, também de autor anônimo, sobre o homem que perde a cabra e que também serviu de fonte. O terceiro ato baseia-se num conto popular, o de “São Pedro e o Queijo”, e também noutra peça tradicional de mamulengo, chamada “O Rico Avarento”. (SUASSUNA, 1974, p.XXIX)

Assim, pode-se dizer que, de certa maneira, o processo de adaptação está na base desta que é considerada por muitos críticos como uma das melhores peças de Suassuna e era referida pelo próprio escritor como a sua preferida dentre as que escreveu. Neste trabalho, propomos o estudo intersemiótico do texto da peça em diálogo com duas adaptações feitas para suportes diferentes e em contextos diferentes também.

A primeira delas é uma adaptação feita para a televisão. Em 1995, o diretor Luiz Fernando Carvalho dirigiu um especial de cerca de uma hora de duração, de título homônimo ao da peça, exibido na Rede Globo e cujo roteiro foi escrito pelo próprio Suassuna e por Bráulio Tavares. Dantas Suassuna, artista plástico ligado ao Movimento Armorial e filho do escritor, também participou desta produção, como consultor. A segunda é uma montagem da *Farsa da Boa Preguiça* produzida em 2009 como conclusão de um projeto da Sarau Agência de Cultura por ocasião dos 80 anos de Ariano Suassuna.

Dirigida por João das Neves, teve público significativo em diversas cidades do país. Nesta montagem, a cenografia foi feita por Ney Madeira e os figurinos por Diogo Cohen.

Ao optarmos pelo estudo de adaptações de um mesmo texto, não objetivamos, como alerta Ismail Xavier em capítulo publicado no livro *Literatura, Cinema e Televisão* (2003), julgar se houve ou não fidelidade ao texto original, pois, compreendemos que adaptação é uma obra que “vem em segundo sem ser secundário. Ela é uma própria questão palimpséstica”¹ 2 (HUTCHEON, 2006, p. 9). E, também, que “adaptação é repetição sem ser réplica.”². Em perspectiva dialógica e a partir do que foi postulado por Linda Hutcheon, Robert Stam, Ismail Xavier e outros, objetiva-se discutir o próprio conceito de adaptação, além de analisar as diversas construções de sentido proporcionadas pelos diferentes suportes artísticos aqui estudados. A relação de troca e reconstrução criada entre Literatura, Teatro, Cinema e Televisão deve guiar os passos desta análise, que também levará em conta os seguintes pontos: texto, adaptação, roteiro; cenografia e figurinos; hipertextos.

Adaptação: referencial teórico e métodos de análise

Linda Hutcheon, em seu livro *A Theory of Adaptation* (2006, p.7), chama atenção para o fato, que ela não considera um mero acidente, de que usamos a mesma palavra – *adaptação* – para nos referirmos ao processo e ao produto. Assim, considera que podemos definir uma adaptação por três perspectivas diferentes: como uma entidade ou produto formal; como um processo de criação; como um processo de recepção.

A partir dessa primeira perspectiva, a de entidade ou produto final, a autora diz que uma adaptação seria uma “anunciada e extensiva transposição de um ou mais trabalhos específicos.” (HUTCHEON, idem, p. 8). Transposição esta que pode significar uma mudança de: *meio*, quando alguma obra literária é adaptada para o cinema, por exemplo; de gênero, quando a adaptação é feita dentro do mesmo *meio*; ou de *frame*, quando o que muda é uma perspectiva, ou o ponto de vista a partir do qual a história é contada.

A segunda perspectiva apresentada por Hutcheon envolve sempre um momento de reinterpretação e outro de recriação. A adaptação se colocaria ao mesmo tempo como apropriação de uma certa história e recuperação ou “socorro” cultural da mesma. A autora

¹ Tradução nossa. Texto original: “a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing”.

² Tradução nossa. Texto original: “adaptation is repetition, but repetition without replication”.

usa como exemplo o trabalho de Priscilla Galloway, que adapta narrativas míticas e históricas para crianças.

Por fim, a terceira perspectiva seria a de enxergar a adaptação a partir do seu processo de recepção, como uma forma de intertextualidade. O leitor ou espectador da adaptação nela percebe de maneira “palimpséstica” a presença do trabalho ou dos trabalhos de que ela se originou. Sobre a expressão palimpsesto, diz Genette (2010, p.7) logo na abertura de seu livro:

Um palimpsesto é 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 sobre o novo. Assim, no sentido figurado, entende-se por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou imitação.

A maneira “palimpséstica” de perceber a presença de trabalhos anteriores em uma adaptação deve-se, portanto a essa “transparência” de que fala Genette. Através dela é que o leitor, ou apreciador da adaptação vai ser capaz de reconhecer as marcas do texto inicial. Assim sendo, resume Hutcheon (2006, p.27), uma adaptação pode ser descrita como: uma transposição admitida e consciente de uma ou mais obras reconhecíveis; um criativo e interpretativo ato de apropriação/recuperação; um engajamento extenso e intertextual com o trabalho adaptado. A priori, qualquer adaptação poderia ser analisada a partir das três perspectivas acima descritas e das três definições delas resultantes. Fizemos a escolha, no entanto, de analisar diferentes adaptações a partir da perspectiva que nos pareceu mais justa em cada caso.

Desta maneira, defendemos que o próprio texto da *Farsa* pode ser lido como uma adaptação, principalmente se o fizermos a partir da segunda perspectiva apresentada por Hutcheon, pois, ao reinterpretar e recriar as histórias populares já mencionadas na introdução do presente trabalho, Suassuna faz um movimento de adaptação que inclui certo teor de apropriação e de recuperação destes conteúdos em outra forma. Mesmo que não haja mudança drástica de meio, a análise desta adaptação para outro gênero na perspectiva de processo de criação aqui nos parece válida.

O especial *A Farsa da Boa Preguiça*, dirigido por Luiz Fernando Carvalho, é uma adaptação em que há mudança de meio e que aqui será discutida a partir da primeira perspectiva, como produto final, adaptação declarada. Hutcheon (2006, p. 39) diz que em um sentido bastante real, qualquer montagem poderia teoricamente ser vista como uma adaptação do texto teatral. Ela continua dizendo que a maioria dos teóricos não aceitaria esta generalização, mas aqui defendemos a possibilidade de analisar a montagem da peça

A Farsa da Boa Preguiça dirigida por João das Neves como uma adaptação do texto original. Essa montagem não é, no entanto, uma adaptação declarada, então a primeira perspectiva não nos serve de maneira abrangente, mas é a terceira que nos parece aplicável, principalmente no que ela nos oferece de intertextualidade.

Ao falar sobre as novas perspectivas de análise que vêm regendo o olhar sobre a adaptação (aqui, especificamente, a adaptação do texto literário ao cinema), Ismail Xavier (2003, p. 62) explica: “a fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito”. A exigência de fidelidade ao texto “original” pode ser questionada também porque sugere que haja equivalência entre os meios e os modos de narrar, o que nem sempre é verdade.

Sobre isso, e novamente no âmbito da adaptação de um texto literário para o cinema, Robert Stam também critica a busca pela fidelidade, pois considera este movimento ineficaz e equivocado:

A noção de “fidelidade” é essencialista em relação a ambas as mídias envolvidas. Primeiro, infere que um romance “contém” uma “essência” removível [...] mas, na verdade, não existe núcleo transferível: um único texto literário contém uma série de signos verbais que podem gerar uma plethora de possíveis leituras³. (STAM, 2000, Location 870)

Se não há essa essência a ser respeitada, e se não se deve buscar a fidelidade ao original, Xavier (2003, p.64) sugere que pensemos, portanto, o que há de comum em qualquer narrativa: a *fabula*, que seria a história contada, seus personagens, a sequência de fatos que acontecem em determinado lugar; e a *trama*, maneira pela qual essa história contada chega ao leitor, ou espectador. Há diversas maneiras de se traçar as tramas de uma mesma fábula e, desta maneira, uma adaptação pode ser vista como uma alteração na *trama* de uma determinada *fabula*. O que interessa não é hierarquizar essas diversas formas, mas relacioná-las e entender o que as diferencia e o que as aproxima.

Outro conceito que nos parece bastante útil à análise das adaptações é o de *modos de engajamento*. Hutcheon (2006, p. 22) explica que a ênfase no processo e não só no produto de adaptação permite a expansão dos estudos deste tema, considerando, inclusive, as relações entre os três grandes modos de engajamento : *contar*, *mostrar* e *interagir*.

A discussão que geramos aqui é, também, pautada pela reflexão sobre a relação

³ Tradução nossa. Texto original: The notion of “fidelity” is essentialist in relation to both media involved. First, it assumes that a novel “contains” an extractable “essence” [...] But in fact there is no such transferable core: a single novelistic text comprises a series of verbal signals that can generate a plethora of possible readings.

que existe entre a Literatura e as outras artes. O próprio teatro, foco principal deste trabalho, é parte daquilo que alguns teóricos chamam de Artes de Síntese, mas que Suassuna, no livro *Iniciação à Estética*, (2008) preferiu chamar de *Artes de Espetáculo*. Assim, neste sentido, e no contexto do espetáculo teatral, Ariano Suassuna (2008, p. 348) diz:

Todas as grandes fases de criação no Teatro de todos os países têm sido momentos em que os grandes autores teatrais souberam unir as grandes criações poéticas da Comédia ou da Tragédia ao senso do espetáculo, à vida do palco, com atores e cenas que tinham muito do Circo, com o texto literário formando uma unidade harmoniosa com vários outros elementos espetaculares de encantação – a música, o malabarismo dos atores, o ritmo, o canto.

Prezando, portanto, tanto pelo dialogismo quanto pelo olhar intersemiótico, e buscando não criar hierarquias entre as diversas modalidades artísticas, empreenderemos uma análise inicial das três obras aqui apresentadas: *A Farsa da Boa Preguiça* de Ariano Suassuna, *A Farsa da Boa Preguiça* de Luiz Fernando Carvalho e *A Farsa da Boa Preguiça* de João das Neves. Interessa-nos ressaltar as construções de sentido e de troca criadas nas passagens entre os diferentes meios de expressão artística, mas também entre os diferentes modos de engajamento.

A Farsa da Boa Preguiça de Ariano Suassuna

Esta é uma peça em três atos – *O peru do Cão Coxo*, *A cabra do Cão Caolho* e *O rico avarento* –, toda escrita em verso. Ao se basear em histórias de autores populares anônimos de gêneros diferentes – peça de mamulengo, conto e romance popular –, a nosso ver, Suassuna cumpre com duas propostas do que viria a ser o Movimento Armorial: a de criar uma arte erudita a partir de raízes da cultura popular brasileira e a de promover a interação entre as diversas artes. A primeira dessas propostas do Armorial não deixa de ter certo caráter de resgate cultural dessas histórias, uma maneira de revalorizá-las e preservá-las – assim, como já afirmamos, estamos no âmbito da segunda perspectiva de adaptação apontada por Hutcheon (2006). A obra de Suassuna pode ser vista como parte de um projeto estético grandioso e coeso. Dentro da sua própria produção, criou e recriou, utilizou textos em vários contextos diferentes, reescreveu incessantemente e de formas várias o mesmo. Desta maneira, a palavra *processo*, presente na definição de adaptação que gera essa segunda perspectiva de que falamos, é chave para a compreensão da *Farsa da Boa Preguiça* de Suassuna.

Esta peça não foi, inclusive, o primeiro trabalho do escritor a partir dessas histórias

citadas como fontes. Primeiramente, ele escreveu dois curtos entremezes, *O rico avarento* e *O homem da vaca e o poder da fortuna*, ambos publicados pela primeira vez em 1974 no livro *Seleção de Prosa e Verso*, organizado por Silviano Santiago. Quando da adaptação da notícia de jornal, das histórias de mamulengo, e, em seguida, dos entremezes para *A Farsa da Boa Preguiça*, não há mudança de *meio*, pois, se estamos aqui tratando da peça como texto publicado, assim vamos fazê-lo também com os romances nos quais Suassuna “se inspirou”; mas há uma mudança de gênero e de *modo de engajamento*, pois o texto é escrito para uma encenação. As fábulas permanecem, mas as tramas se ampliam, especialmente porque se transformam em atos de uma mesma peça, tendo, portanto, que se encaixar e fazer parte da dinâmica dos mesmos personagens.

Os personagens da peça *A Farsa da Boa Preguiça* pertencem a três “níveis” diferentes. Embaixo, no inferno, três demônios, Andreza, Fedegoso e Quebrapedra; na Terra, o rico Aderaldo, sua esposa Clarabela, o pobre poeta Joaquim Simão e sua esposa Nevinha; em cima, no céu, São Pedro, o arcanjo Miguel e Jesus, os diretores do espetáculo. Joaquim Simão é o representante da “modalidade” de preguiça que seria de Deus, o “ócio dos Poetas que tece a Beleza e fia” (SUASSUNA, 1974, p. 181). Como poeta popular, dispensa as discussões teóricas completamente esvaziadas de Clarabela, que se diz amante das artes e conhecedora de poesia. Joaquim é também responsável por grande parte da integração entre Literatura, Teatro e Música que existe na *Farsa da Boa Preguiça*. Através dele, o leitor/espectador entra em contato com cantigas e poemas populares, além do universo dos folhetos de cordel.

Não raro, o teatro de Suassuna é anti-ilusionista, ou seja, se coloca claramente como ficção, e não tenta imitar a realidade. Em *A Farsa da Boa Preguiça*, como já dissemos, a direção da peça é feita pelo núcleo celeste, que, por exemplo, apresenta os personagens, ordena que se ilumine o palco e um deles chega a admitir-se como ator, ao final do terceiro ato: “Como eu não sou o Cristo, como apenas o represento [...]” (SUASSUNA, 1974, p.176).

A predominância do modo de engajamento *mostrar*, característico do teatro, é inegável nesta obra. O que nos chama a atenção, no entanto, é que enquanto publicação impressa, muito deste modo de engajamento do receptor fica, de certa maneira, apenas potencializado na imaginação deste. Explicamos: Quando lemos uma peça de teatro, as rubricas do dramaturgo, por exemplo, nos chegam em sua forma primitiva, não há, ainda, a tradução em gestos, ou objetos, ou tom de voz, que acontecerá na montagem.

Não deixamos de perceber, também, a presença do modo *contar*. Isto é verdade

especialmente no início do terceiro ato, em que Jesus, São Pedro e São Miguel falam dos anos que se passaram depois da aposta que inverteu a situação, e fez com que o rico Aderaldo tivesse que passar toda a sua riqueza ao pobre Joaquim Simão. O leitor (e o espectador potencial) não chega a ter contato com este momento.

Vemos esta presença do *contar* como uma espécie de vestígio dos textos que foram usados como fonte para a escrita dessa peça e que, se aqui estamos tratando a *Farsa* como adaptação, poderiam ser referidos como os textos originais. Nos folhetos de cordéis e romances populares, é comum ter um prólogo que anuncia o que vai se passar, e é comum também mesclarem os modos contar e mostrar, com diálogos e narradores que se intercalam. Sobre esta peça, diz Idelette Santos:

A Farsa da boa preguiça torna-se o “modelo” dessa integração de elementos populares diversos, com: o folheto, através do entremez *O homem da vaca* e diversas outras citações; o mamulengo, com a reescritura de dois entremezes fundados em peças para marionetes, e a utilização de frases-leitmotiv, típicas desse tipo de espetáculo; o bumba-meu-boi, retomado e reinterpretado em algumas cenas (SANTOS, 2009, p. 251).

A adaptação que Suassuna faz, portanto, integra diversos gêneros, faz alusão a textos populares e da cultura universal, resgata e reinterpreta textos que o autor considera culturalmente relevantes.

A Farsa da Boa Preguiça de Luiz Fernando Carvalho

Hutcheon (2006, p.140) afirma que o que caracteriza uma experiência plena em relação a uma adaptação é a experiência do receptor. Ele vivencia uma sensação dupla, “palimpséstica”: por um lado, o reconhecimento da obra original; por outro, a descoberta da nova forma de apresentação. Se não há este reconhecimento, não há a experiência da adaptação, e o receptor vê a obra inteiramente como isolada.

No caso desta adaptação de Luiz Fernando Carvalho, a aproximação com o texto original é especialmente perceptível e, de certa maneira, incentivada. Pois, além do escritor Ariano Suassuna ter participado da elaboração do roteiro, é a voz dele que anuncia os três episódios em que a história se divide. Além disso, estas telas de anúncio de episódio possuem ilustrações feitas por Zélia Suassuna, da mesma maneira das páginas iniciais dos três atos do livro impresso.

Tanto Linda Hutcheon (2006), quanto Robert Stam (2000) defendem que uma das primeiras dificuldades ou desafios impostos para a adaptação de um texto literário para o cinema ou televisão é o tempo de execução disponível. Neste caso, em particular, o

desafio era grande: transformar uma peça de três atos em um especial de uma hora exige que cortes significativos sejam feitos no texto. Assim, a própria divisão da peça, originalmente em atos, é alterada para episódios, apresentados com um pequeno anúncio do que está por vir, “I Episódio – onde se verá o poeta pobre e feio tentado pela rica e linda Clarabela”.

Vivendo a experiência palimpséstica de que Hutcheon fala, o espectador pode perceber aí a presença de outra modalidade artística, a da Literatura de Cordel. As telas que apresentam os episódios, inclusive, são gráfica e estruturalmente apresentadas como as capas de um cordel: título e imagem na forma de gravura, seguidos de breve apresentação do enredo que será apresentado. A estética das gravuras que ilustram essas obras de poesia popular se perpetua também no cenário do programa televisivo. As casas do rico e do poeta, as demais construções do cenário e mesmo alguns animais são pintados em pano à maneira das gravuras e sem ilusão tridimensional. É como se, de certa maneira, os atores estivessem dentro de um cordel. O pano que forma o cenário, por sua vez, lembra a estrutura de um circo, elemento de grande importância na obra e na vida de Ariano Suassuna.

Nesta adaptação, o segundo ato da peça foi praticamente completamente retirado do roteiro. Disto, resulta certa amenização dos defeitos de Joaquim Simão e dos exageros de sua preguiça. Não vemos, no especial de televisão, os vários argumentos que ele usa para não trabalhar, a aposta que ele faz com Aderaldo e nem suas atitudes negativas de vícios e relações extraconjugais depois que ele próprio fica rico.

Em *A Farsa da Boa Preguiça* de Luiz Fernando Carvalho não há palavrões nem gestos ou insinuações de cunho sexual. Muito provavelmente, não seria adequado para o horário em que o programa foi apresentado, posto que a televisão passa por este tipo de adequação. Outro resultado deste recorte textual é que a presença do modo de engajamento *contar*, nesta adaptação, é menor. Os três personagens diretores da peça permanecem, mas interferem menos. É o modo *mostrar* que predomina largamente, aliado aos recursos que a televisão proporciona, tais como: uso da câmera para recortes, close; efeitos; trilha sonora; figurinos e maquiagem.

A cena da chegada de São Miguel para interferir e salvar o poeta, Nevinha e São Pedro é uma das mais bonitas desta adaptação justamente pelo uso desses recursos: há uma música tocando, o cenário é todo pintado e a câmera foca de perto o Santo. Por outro lado, o humor do texto também se fortalece no modo *mostrar*. A performance dos atores demonstra com mais força as ironias, por exemplo. As falas de Clarabela, que usa termos

técnicos fora de contexto e em tom de “intelectual”, ditas por Marieta Severo potencializam o disparate e a falsidade almejados.

No final do programa, após a apresentação da moral, como está no texto, há uma cena “extra”: ao som do frevo *Corisco*, de autoria de Levino, todo o elenco dança ainda caracterizado como os personagens que interpretam. Além de ser uma cena bonita, ela contribui para o aspecto anti-ilusionista do texto de que falamos anteriormente.

A Farsa da Boa Preguiça de João das Neves

Em uma montagem teatral, o modo de engajamento *mostrar* atinge sua plenitude. Não há mais, como era o caso do texto da peça, tantos espaços a serem completados pela imaginação do espectador. Mesmo as rubricas do autor, quando respeitadas, não aparecem mais como texto, mas transformadas em gestos, ações, detalhes no cenário, etc. A execução de uma peça é, portanto, a transição final entre o contar e o mostrar.

Mas há algo mais que acontece e que é próprio do meio do teatro: pode-se utilizar também do *interagir*, porque a plateia está presente e pode influenciar na execução do texto. Mesmo que esta não seja uma montagem totalmente interativa, os atores fazem gestos para o público, chegam a chamar o nome de alguém que lá está como espectador. No momento da condenação do Rico Avarento e de sua esposa, por exemplo, Aderaldo sai no meio do público pedindo um pai-nosso e uma ave-maria para a salvação deles. Oferece dinheiro olhando para as pessoas. Como ninguém corresponde, termina por dizer: “não adianta, aqui são todos ateus”, apontando diretamente para alguns espectadores.

Nesta montagem, especificamente, chamou-nos a atenção a síntese de várias modalidades artísticas. O próprio cenário é exemplo disto. A indicação feita por Suassuna no texto da peça diz:

O cenário representa uma espécie de pátio ou praça, com a casa do rico de um lado (com alpendre, janelão e um baú) e a casa do pobre do outro. Perto desta há um banco, no qual o poeta se deita ao sol, nos momentos de maior preguiça. Mas a peça pode ser montada sem cenário, como, aliás, acontece nos espetáculos populares do Nordeste, em cujo espírito ela se baseia. (SUASSUNA, 1974, p.4)

Na montagem em questão, vê-se, no centro do palco, o baú referido no trecho acima. Atrás dele, um suporte para teatro de mamulengo, ou de fantoche, que traz um desenho de Zélia Suassuna, também presente nas ilustrações do livro da peça. À direita, uma rede, que substitui o banco descrito na rubrica – inclusive nas falas que a ele se referiam. Ao fundo, e por todo o palco, panos coloridos com partes pintadas com

reproduções de desenhos de Suassuna que ilustram poemas nas chamadas Iluminogravuras e com gravuras ao modo das capas de cordel. A reutilização de desenhos de Suassuna e de gravuras populares é mais um recurso de aproximação da montagem com o trabalho do dramaturgo em sua abrangência e multiplicidade de suportes.

O suporte central, por sua vez, desempenha várias funções ao longo da apresentação. Os atores confeccionaram bonecos no estilo dos mamulengos nordestinos, uma das fontes nas quais Ariano se baseou para a elaboração da peça. Eles utilizam esses bonecos durante a peça, principalmente para marcar as diferenças entre o plano terrestre e o plano celeste, e para representar o disfarce dos santos na terra. Além disto, o suporte serve como janela da casa do rico e da casa do pobre e é sobre ele que estão os títulos de cada ato. Como no caso dos episódios da adaptação de Luiz Fernando Carvalho, cada ato é apresentado como capa de folheto de cordel, com gravuras representativas, mais um exemplo de presença de outras artes e da cultura popular, fonte e base do Armorial.

Outra forte presença no espetáculo é a da música. A peça foi apresentada como uma “comédia musical”, e, durante o espetáculo, todos os atores tocam instrumentos e cantam. A luz é elemento essencial: é principalmente através dela que se marca a transição entre os três planos em que habitam os personagens: o plano celeste é fortemente iluminado com luz branca; a luz do plano terrestre é mais amena; quando são revelados os personagens do inferno, a luz é forte, vermelha e posicionada em direção aos atores, para que suas sombras fiquem projetadas ao fundo. Como já foi dito aqui, esta montagem teatral não se apresenta, oficialmente, como *adaptação*. Este espetáculo é bem mais longo do que o especial de televisão analisado e, portanto, guarda muito mais do texto original. A diminuição mais significativa se deu no primeiro ato, que perde o episódio da visita do frade e do peru. Provavelmente por conta disso, alterou-se o título do primeiro ato, que, em vez de *O Peru do Cão Coxo*, passou a se chamar *A Peleja do Ócio com a Luxúria*.

As demais alterações não são de grande tamanho, e parecem ter sido feitas por motivos outros, que não o tempo da apresentação. Não há cuidado, como foi o caso da adaptação analisada anteriormente, com o uso de palavrões ou insinuações sexuais. Pelo contrário, por meio de gestos e posições, os atores incluem duplo sentido em algumas falas em que isto não estava claro no texto.

A escolha do texto é, na verdade, também uma escolha ideológica e Suassuna era conhecido por ter opiniões nacionalistas, cristãs, tendo sido várias vezes acusado de ser radical e extremista em suas colocações. Notamos cortes em falas polêmicas, em posições mais severas. Há uma omissão, por exemplo, de certos comentários políticos, irônicos ou

não. Um exemplo disso está no terceiro ato, quando o rico Aderaldo está sendo levado para o inferno e se despede dizendo:

Minha gente, adeus! Dê lembranças aos comunistas,
aos reacionários, aos entreguistas,
aos que não querem a grandeza nacional
nem a justiça social!
Diga que estou esperando por todos eles
no Poço do Pau-com-Pau
que é o terceiro círculo de fogo
do Caldeirão infernal! (SUASSUNA, 1974, p. 168)

Na montagem de João das Neves, o personagem diz: “dê lembranças aos capitalistas, aos corruptos, aos que não querem a grandeza nacional nem a justiça social!(...)”. Podemos, portanto, deduzir que há discordância do próprio diretor em relação a algumas posições expressas na peça. Há também a omissão de falas que podem ser vistas como machistas, principalmente sobre Nevinha, a mulher do poeta. Há um trecho que não aparece na montagem em que Joaquim Simão diz, para consolar Nevinha: “Mas [você] é bonita e boa, toma conta de mim e dos filhos / e é mulher pra todo serviço.” (SUASSUNA, 1974, p.22). Neste e em vários trechos da peça, há uma valorização de Nevinha por ser uma mulher calma, dedicada à família, especialmente ao marido. Na *Farsa da Boa Preguiça* de João das Neves, esta personagem é mais dona de si, e mais dura com o marido.

Considerações Finais

Defendemos aqui que *A Farsa da Boa Preguiça* é um texto que tem como base do seu processo de criação a adaptação. Ariano Suassuna resgatou e adaptou textos de fonte popular nordestina, transformando-os, com sua criação, em dois entremezes teatrais, a partir dos quais, em seguida, escreveu uma peça em três atos coesa e brilhantemente apresentada. Reconhecer este processo enriquece a leitura do texto, e torna o processo de recepção mais significativo.

A relação entre as artes também está fortemente aliada à *Farsa da Boa Preguiça*. Graças às fontes populares de que se utilizou Suassuna e ao seu projeto maior de Arte Brasileira, neste texto vê-se claramente a intenção de ampliação dos significados a partir do teatro, da poesia, da música, das artes plásticas.

As duas outras adaptações estudadas, para a televisão e para o próprio espetáculo teatral, refletem, cada uma ao seu modo, estes dois aspectos que listamos nestas considerações finais. Nas duas, a experiência palimpséstica de contato simultâneo entre

a adaptação e o texto original é garantida por vários aspectos que não só o texto: ilustrações e pinturas, participação do próprio Ariano Suassuna, figurinos, etc. Também nas duas adaptações é clara a presença de elementos do circo, das artes plásticas, da música e da poesia.

A análise dos modos de engajamento suscitou interessantes conclusões: no texto de Suassuna, o modo *mostrar* assume uma característica inusitada, pois a história ainda deve contar com o engajamento do leitor pela imaginação da potencial apresentação em palco; também no texto da peça, há uma presença significativa do modo *contar*; na adaptação de Luiz Fernando Carvalho, o modo *mostrar* ganha força com o auxílio dos suportes típicos da televisão; na montagem do diretor João das Neves, além do modo *mostrar*, característico do teatro, percebemos um início de possibilidade do modo *interagir*.

A análise demonstrou também que a escolha de pontos de recorte no texto não é aleatória numa adaptação, e pode, inclusive, revelar posições ideológicas. No programa televisivo, além da exigência de um tempo curto, o meio impõe também certas adequações temáticas e de vocabulário. Assim, vemos personagens mais “puros” e de linguagem mais “limpa” do que no texto original. No caso da montagem teatral, ao contrário, a insinuação sexual é ainda mais forte do que no texto de Suassuna. É no quesito ideologia que o texto muda mais, as posições do diretor parecem diferir das do dramaturgo.

Pensamos ter sido este um caminho possível para a análise das obras escolhidas. No entanto, há mais possibilidades, e esperamos que este trabalho inicial suscite mais investigações sobre o tema.

Referências

- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- STAM, Robert. *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*. In: NAREMORE, James (org). *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000. Kindle Version.
- SUASSUNA, Ariano. *A Farsa da Boa Preguiça*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- _____. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*, in: PELLEGRINI, Tânia (org.). *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

“O ESPELHO”: DO PERIÓDICO AO FILME

Fabiana da Costa Ferraz Patueli Lima(UERJ)¹

Resumo: O conto “O Espelho” de Machado de Assis foi publicado, em 8 de setembro de 1882, na *Gazeta de Notícias* e, no final do mesmo ano, no volume *Papéis Avulsos*. O conto somente foi adaptado para a linguagem fílmica, primeiramente, pelo cineasta Becca Lopes, em 2008, que buscou traduzir o texto-fonte sob o princípio da fidelidade. Em 2015, outra adaptação é produzida para o cinema, sob a direção de Rodrigo Lima, que buscou traduzir a obra machadiana através do processo de transcrição. Assim, pretende-se apresentar por uma análise geral a contribuição, que ambos os filmes fornecem à transmissão do conto “O Espelho”.

Palavras-chave: Machado de Assis; *Papéis Avulsos*; “O Espelho”; *Gazeta de Notícias*; Filme.

O conto “O Espelho” de Machado de Assis foi publicado, primeiramente, em 8 de setembro de 1882, na *Gazeta de Notícias*. No final do mesmo ano, o referido conto foi recolhido para o volume *Papéis Avulsos*. Nesta publicação também foram reeditados os seguintes textos: “O Alienista”; “Teoria do Medalhão”; “A Chinela Turca”; “Na Arca”; “D. Benedicta”; “O Segredo do Bonzo”; “O Anel de Polícrates”; “O Empréstimo”; “A Sereníssima República”; “Uma Visita de Alcibíades”; e “Verba Testamentária”; que foram publicados anteriormente em diferentes periódicos (ex.: *Gazeta de Notícias*, *A Estação*, *A Epoca*, *Jornal das Famílias*, *O Cruzeiro*), entre os anos de 1875 a 1882.

A publicação de textos em folhetins e, posteriormente, em livros foi uma prática editorial difundida na segunda metade do século XIX,² que também podemos constatar na história da transmissão das obras de Machado de Assis; isto porque o autor neste mesmo período já havia conquistado reconhecimento literário.

Este padrão editorial é exercido para as seguintes publicações machadianas, por exemplo: *A Mão e a Luva* e *Helena*, que foram publicadas primeiramente no jornal *O Globo* e depois em livro, nos anos de 1874 e 1876, respectivamente; *Iaiá Garcia*, que foi publicada em *O Cruzeiro* e depois em livro no ano de 1878; *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que foi publicado na *Revista Brasileira* de 1880 e em livro em 1881; *Quincas Borba*, que foi publicado em *A Estação* entre 1886 a 1891 e em livro em 1892; *Histórias sem Data*, cujos textos forma publicados em 1883 em diferentes periódicos e, posteriormente, em livro, em 1884.

¹ Graduada em Arquivologia (UNIRIO) e Letras (UFF), Mestre em Letras (UFF), Doutoranda em Literatura Comparada (UERJ). Contato: fabianapatueli@gmail.com

² Marlyse Meyer indica *O Capitão Paulo* como o primeiro folhetim impresso em periódico brasileiro (1996, p. 282). Este folhetim também foi posto a venda em livro um mês após o término da sua publicação seriada no *Jornal do Commercio*.

No caso do volume *Papéis Avulsos*, a venda do livro já estava sendo divulgada, antes mesmo da publicação em folhetim de sete dos doze textos, que o compõe o livro, conforme o seguinte aviso de publicação do compêndio:

Este ano vamos ter um movimento literário como talvez ainda não tenhamos tido.

Machado de Assis publicará com o título de *Papéis avulsos* uma série de contos mimosos e páginas humorísticas. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 11 abr. 1882, p. 1, grifo do autor)³

Observando que após o aviso da edição do livro, ainda seriam publicados em periódicos os seguintes títulos, que o integraram no final do mesmo ano: na *Gazeta de Notícias*, “O Segredo do Bonzo” (30 abr. 1882), “O Empréstimo” (30 jul. 1882), “O Anel de Polícrates” (02 jul. 1882), “A Sereníssima República” (22 ago. 1882), “O Espelho” (08 set. 1882), “Verba Testamentária” (08 out. 1882); e em *A Estação*, “D. Benedicta” (15 abr.-15 jun. 1882). Este fato nos leva crer que, se o volume já estava prometido pelo autor para a editora, os contos produzidos na imprensa a partir deste período foram compostos para serem incluídos nesse volume, que caberia o título “Um colar de pérolas”, conforme Xavier de Carvalho.⁴

Machado de Assis publicou quase todo seu patrimônio literário em mídia impressa; ou seja, a transmissão literária das obras machadianas foi realizada, sobretudo, por meio do universo verbal impresso de significação ao longo dos anos. Embora tal cenário passe a se modificar a partir de 1939, com a adaptação de “A Agulha e a Linha” para a linguagem fílmica, dirigida por Humberto Mauro.

Assim, depois desta curta metragem, muitas outras obras de Machado de Assis também foram adaptadas, tais como:⁵ *Esse Rio que Eu Amo* (Carlos Hugo Christensen, 1961), baseado em “Noite de Almirante”; *Capitu* (Paulo César Saraceni, 1968) e *Dom* (Moacyr Góes, 2003), baseados em *Dom Casmurro*; *Viagem ao Fim do Mundo* (Fernando Cony Campos, 1968), *Brás Cubas* (Julio Bressane, 1985) e *Memórias*

³ Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=>. Acesso em 25 jan. 2017.

⁴ Xavier de Carvalho foi jornalista e cronista da *Gazeta de Notícias* e de *O País*. Sugere novo título para a obra de Machado de Assis na crítica que realizou para *Le Messager du Brésil* (Paris), em 29 de outubro de 1882 (MACHADO, 2003, p. 139).

⁵ Estes dados foram consultados e atualizados a partir do site da Academia Brasileira de Letras e na consulta nos próprios filmes.


Póstumas (André Klotzel, 2001) foram baseados em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; *Azyllo Muito Louco* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), baseado em “O Alienista”; *A Causa Secreta* (José Américo Ribeiro, 1972; Sérgio Bianchi, 1994); *A Cartomante* (Marco Farias, 1974; Alexander Vancellote, 1984; Wagner de Assis e Pablo Uranga, 2004); *Um Homem Célebre* (Miguel Faria Junior, 1974); *Confissões de Viúva Moça* (Adnor Pitanga, 1975); *Que Estranha Forma de Amar* (Geraldo Vietri, 1978), baseado em *Iaiá Garcia*; *Missa do Galo* (Nelson Pereira dos Santos, 1982); *Quincas Borba* (Roberto Santos, 1987); *O Enfermeiro* (Mauro Farias, 1998); *Quanto Vale ou é por Quilo* (Sérgio Bianchi, 2004), baseado em “Pai contra Mãe”; *Erva do Rato* (Júlio Bressane, 2008), filme inspirado pelos contos “Um Esqueleto” e “A Causa Secreta”; *Contos do Machado* (Liloye Boubli, Jom Tob Azulay, Mario da Silva, Helena Lustosa, 2010), filme de extratos dos contos “O Caso da Vara”, “Uns Braços”, “Teoria do Medalhão” e “Entre Santos”.

A este rol, ora apresentado, também podemos incluir os filmes homônimos do conto “O Espelho”, que só foi adaptado para a linguagem fílmica a partir do centenário da morte do autor, em 2008, pelo diretor, roteirista e produtor Becca Lopes, cuja obra audiovisual, atualmente, pode ser livremente acessada por meio da *Internet*. Em 2015, o conto ganhou outra versão cinematográfica, que foi roteirizada, dirigida e montada por Rodrigo Lima.

A adaptação *O Espelho* dirigida por Becca Lopes

A primeira adaptação homônima do conto machadiano teve como o seu grande idealizador Wandemberg Lopes da Silva, conhecido artisticamente por Becca Lopes, tendo em vista que o cineasta concentrou todas as atividades de concepção da adaptação (roteiro, direção, montagem e produção). Este projeto pode ser visto como um símbolo de resistência para as produções desassistidas pela grande indústria cinematográfica, mas que não devem nada em termos de qualidade narrativa.

A produção economicamente modesta desta adaptação, bem como a sua duração de um pouco mais de 32 minutos, não favoreceu a sua participação em festivais, pois não se enquadrava nos modelos dos circuitos culturais, visto que não é uma curta metragem de até 25 minutos e não tem mais do que 70 minutos para ser considerada



uma longa metragem. Assim, como estratégia de divulgação, a partir de 2014, passou a ser distribuído por meio da *Internet*,⁶ alcançando a inúmeras visualizações.

Com isso, este modelo de disseminação se tornar um exemplo de transmissão deste tipo de produção no país, pois, por se tratar de uma obra audiovisual a sua produção é sempre muito onerosa e dispendiosa que, quando consegue ser produzida, nem sempre é distribuída de forma contínua para o espectador em potencial.

Destarte, muitas das vezes, o fato de ser uma adaptação de obra literária de autor célebre, o processo de produção, exibição e distribuição tende a ser facilitado; o que tem sido um fator recorrente nas grandes produções cinematográficas a partir da década de 90, segundo Linda Hutcheon, em *Uma Teoria da Adaptação* (2013, p. 24-25). Embora não tenha sido este o caso desta primeira adaptação do conto “O Espelho”, visto que a mesma não teve a sua distribuição facilitada entre seu público alvo.


Esta adaptação é caracterizada por Becca Lopes pela fidelização à obra machadiana, desde o roteiro à sua representação fílmica, conforme entrevista e o aviso apostado na própria projeção: “Esse filme foi produzido com a intenção de mostrar na íntegra o conto O Espelho da obra de *Machado de Assis*” (grifo do diretor).

A fidelização é outro importante apelo, quando a obra ou o autor são conhecidos e detém um público consumidor já constituído para os produtos a eles atrelados. Linda Hucheon (2013) em diálogo com os teóricos de John Ellis (1982) e Trowell (1992), argumenta que por se tratar de um investimento financeiro substancial, a produção fílmica sob o signo da adaptação pode tomar o retorno financeiro como garantido, além de evitar o risco de não ter seu produto final disseminado.

Não é apenas em tempos de retração econômica que os adaptadores se voltam para as apostas seguras; no século XIX, os compositores se voltam para apostas seguras; no século XIX, os compositores italianos daquela forma de arte notoriamente cara, a ópera, geralmente decidiam adaptar romances ou peças teatrais confiáveis— ou seja, já bem-sucedidas financeiramente— a fim de evitar problemas de ordem econômica e a censura. (HUTCHEON, 2013, p. 25)

O fator econômico, no caso desta adaptação, não é um necessariamente relevante, haja vista os recursos modestos através dos quais foi produzida e o uso da *Internet* como meio efetivo para a sua distribuição. Embora o apelo à fidedignidade à obra fonte, seja

⁶ Disponível em: <<https://youtu.be/a7VWPHzu5IE>>. Acesso em: 05 maio 2017.



um recurso interessante para a introdução de um filme produzido com recursos próprios, como é o caso desta adaptação.

Sobre a adaptação do conto por Becca Lopes, de forma geral, concluímos que mesmo que se tenha buscado transmitir o conto de Machado de Assis integralmente, incluindo o uso da maior parte do texto-fonte na fala dos personagens, com poucas alterações, ainda assim, podemos apontar a releitura realizada na condução desta produção fílmica:


[...] como um *processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-) interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação (HUTCHEON, 2013, p. 29, grifo da autora).

Logo, considerando a adaptação como um processo necessariamente de releitura, podemos apontar na adaptação do cineasta Becca Lopes alguns destes elementos, que demonstram esse processo.

A trilha sonora foi um importante recurso utilizado nesta adaptação, considerando a mesma constituída tanto por música e quaisquer outros ruídos sonoros, embora a ausência de som também possa ser parte constituinte de uma trilha sonora na narrativa cinematográfica.

No filme, foi utilizado desde os 34 segundos, uma polca tocada ao piano, como um pano de fundo à narrativa, que é suspendida apenas quando o personagem Jacobina desce as escadas da casa de Santa Teresa, onde se encontravam reunidos o personagem e mais quatro cavalheiros, constituindo-se com isso um elemento integrante à narrativa fílmica, se não como intenção, pelo menos enquanto efeito.

Os ruídos são muito importantes, pois também são incorporados à narrativa, que inicialmente servem como alegorias ao texto-fonte, mas cujo potencial significante intensifica o discurso literário, por meio da capacidade da própria mídia em aglutinar vários recursos artísticos para comunicar, ou melhor, contar uma história ao longo do tempo, adicionando elementos significantes. No caso da adaptação da literatura para o cinema podem ser acrescentados à narrativa escrita: “[...] corpos, vozes, sons, música, *props*, trajes, arquitetura, e assim por diante” (HUTCHEON, 2013, p. 65, grifo da autora).



O recurso de inserção de ruídos de natureza e de animais foi utilizado na ambientação externa do sítio de dia e a noite, sobretudo, na representação do tempo solitário que vivenciou na propriedade:

Na manhã seguinte achei-me só. Os velhacos, seduzidos, por outros, ou de movimento próprio, tinham resolvido fugir durante a noite; e assim fizeram. Achei-me só, sem mais ninguém entre quatro paredes, diante do terreiro deserto e da roça abandonada. Nenhum fôlego humano. Corri a casa toda, a senzala, tudo, nada, ninguém, um molequinho que fosse. Galo e galinhas tão somente, um par de mulas, que filosofavam a vida, sacudindo as moscas, e três bois. Os mesmos cães foram levados pelos escravos. Nenhum este humano. Parece-lhes que isso era melhor do que ter morrido? (ASSIS, 1882, p. 250-251)


A solidão a noite parecia pior do que o dia, como é descrita no conto machadiano, cuja experiência é intensificada, assombrosamente, pela inclusão imagética de planos de gravações noturnos, que integram os ruídos de animais notívagos.

E então a noite! Não que a noite fosse mais silenciosa. O silêncio era o mesmo que de dia. Mas a noite era a sombra, era a solidão ainda mais estreita ou mais larga. *Tic-tac, tica-tac*. Ninguém nas salas, na varanda, nos corredores, no terreiro, ninguém em parte nenhuma... (ASSIS, 1882, p. 252, grifo do autor)

O som do relógio, que marca o tempo a cada segundo é um fator muito explorado na narrativa fílmica do conto “O Espelho”, nela a experiência é realçada pela replicação do som emitido pelo relógio “tic-tac” até o desfecho do conto, de forma a representar a passagem: “Tudo silêncio, um silêncio vasto, enorme, infinito, apenas sublinhado pelo eterno *tic-tac* da pêndula. *Tic-tac, tic-tac...*” (ASSIS, 1882, p. 254, grifo do autor).

Nos créditos finais, ainda sobre a trilha sonora, foi inserida uma música de autoria do cineasta, “O Espelho Mentiroso”, cujo refrão nos remete a temática da adaptação, mesmo que seja precedente: “A verdade dói e o espelho é um mentiroso/ Que não mostra a alma do que vão se apreciar”.

O texto fílmico além da trilha sonora também traz elementos visuais de apoio à narrativa, como por exemplo, as fotografias antigas do centro da cidade e do bondinho de Santa Teresa, cuja intenção é de instituir o caminho realizado por Jacobina até uma casa no bairro.



A solidão vivenciada por Jacobina também é adaptada em vários planos sequenciais no sítio de Tia Marcolina, pelo qual o personagem vaga a procura por qualquer outro ente humano. Nesta ocasião, o próprio balançar do pêndulo do relógio no sítio é representado por movimento de ir e vir, seja por meio do zoons curtos da câmera sobre o objeto, ou por meio de planos curtos de ir e vir do jovem Jacobina sentado em uma cadeira de balanço, simulando o agonizante passar das horas:

[...] como um piparote contínuo da eternidade. [...] Era justamente assim que fazia o relógio da tia Marcolina: *–Never, for ever! –For ever, never!* Não eram golpes de pêndula, era um diálogo do abismo, um cochicho do nada (ASSIS, 1882, p. 252, grifo do autor).


No caso da narrativa fílmica, tanto as imagens consideradas de apoio, quanto os planos que encenam o texto-fonte, funcionam como elementos que contam a história, que neste caso pretende demonstrar o postulado metafísico de Jacobina acerca da duplicidade da alma humana.

Outro fator relevante à narrativa audiovisual estabelecida nesta adaptação se refere à transformação do narrador na própria montagem fílmica, que apresenta inicialmente Jacobina e descreve o morro de Santa Teresa no texto-fonte. Sobre esta parte do conto, amalgama-se a caracterização sínica sobre o personagem às suas próprias falas, que é implementada pela característica sintética da linguagem fílmica, cuja simbiose lhe é peculiar. Por exemplo, no trecho que o narrador descreve sobre o fato de Jacobina nunca discutir é tomado como fala do próprio personagem, com poucas alterações quanto ao texto-fonte: “Não discutia nunca; [...] a discussão era a forma polida do instinto batalhador, que jaz no homem, como uma herança bestial; [...] os serafins e os querubins não controvertiam nada, e, aliás, eram a perfeição espiritual e eterna” (ASSIS, 1882, p. 242).

Em suma, a adaptação de 2008 teve poucas alterações quanto ao texto machadiano, cujas variações testemunham a (re)leitura depreendida por seu idealizador, que embora não as tenha sob esta égide, traz à luz novas perspectivas acerca do conto em filme.

A adaptação *O Espelho* dirigida por Rodrigo Lima

A segunda adaptação do conto “O Espelho” de Machado de Assis foi produzida em 2015, roteirizada, dirigida e montada por Rodrigo Lima. Esta adaptação homônima



participou de vários festivais, nacionais e internacionais, e foi exibida na televisão (Canal Brasil).

O filme foi coproduzido pelo Canal Brasil e TB Produções por meio do projeto Tela Brilhadora, pelo qual também participaram outras três produções cinematográficas: *Garoto* (Júlio Bressane); *Origem do Mundo* (Moa Batsow); *O Prefeito* (Bruno Safadi).

Esta adaptação com 65 minutos, diferente da produzida em 2008, teve a produção e a distribuição veiculada a produtoras, que a financiaram e a promoveram, tornando possível a sua exibição em telas culturais de cinemas de prestígio, mesmo que o orçamento disponibilizado tenha sido curto.


A distribuição de um filme em telas comerciais ou, exclusivamente, de cunho cultural às vezes diz respeito à concepção do projeto cinematográfico do que propriamente o investimento financeiro, pois, muitas vezes o filme pode estar voltado desde a sua concepção para este filamento específico.

Não deixando de observar que, historicamente, o investimento financeiro disponibilizado para a maior parte das produções fílmicas no país não as capacita para concorrer com as grandes produções *hollywoodianas*, em termos de qualidade audiovisual e de *marketing*. Assim, as grandes produções cinematográficas norte-americanas, facilmente ganham as telas dos cinemas comerciais, associando-se ao gosto estético da população em geral, conforme Claudio Campacci, em *A História dos Primeiros 120 Anos do Cinema* (2014, p. 15-21).

A história narrada na adaptação dirigida por Rodrigo Lima parte da solidão a que Jacobina foi submetido no texto-fonte. Em um sítio em Teresópolis, encontra-se com uma mulher, Sabina, que emerge das águas turvas de um lago da propriedade adjacente. Este encontro místico entre Jacobina e Sabina, muito mais do que um encontro romântico, é envolto por um clima selvagem e de sedução.

Através deste encontro Jacobina submerge em uma experiência do descobrimento do invisível, simbolizado no filme por uma bebida amarga feita de cipó, ou “pequena morte” (Ayahuasca), oferecida pela personagem: “Através desta erva os guerreiros de Araquém entravam em contato com o mundo invisível”.⁷

⁷ Trecho do filme descrito e transcrito da adaptação (14:59).



Neste filme, não só há a inclusão da figura feminina, como também há um deslocamento do espaço de reflexão sobre o tema machadiano, que toma a água e o místico como elementos contíguos.

O reflexo do homem no espelho, bem como suas deformações, presente no texto-fonte está representado em todo o filme por meio diferentes superfícies refletoras, tais como: diferentes espelhos, a água do lago, queda d'água, pequenas porções de água represadas, piscina, vidraças. Por esse aspecto, a adaptação se assemelha ao filme *O Espelho* (1975), de Andrei Tarkovsky, no qual a água é um elemento importante, porque está presente em todos os acontecimentos do filme.

Não só a água, mas a natureza circundante ao sítio é privilegiada nesta adaptação, amplificando a sensação de solidão e do terror perante o desconhecido, que advém dos diversos ruídos, que da natureza emerge, tal como Machado de Assis propõe em seu conto quanto aos dias e às noites de solidão a que Jacobina foi enjeitado no sítio de tia Marcolina.

Este filme, sobretudo, privilegia a natureza como personagem nesta trajetória pelo autoconhecimento, tendo em vista que não só Jacobina se verá deformado no espelho d'água do lago, como o próprio entorno estará assim também caracterizado.


O personagem também será relacionado à imagem de um peixe, que fora da água encontra dificuldade de respirar, pois, ao acordar abruptamente do estado de sonolência, experimenta tal sensação. Este peixe também será correlacionado a personagem feminina, que aparecerá nadando no lago como se fosse o animal, devorando o que lhe aparece na frente.

O peixe, Ipupiara, faz parte da mitologia Tupi, cuja história Sabina conta para Jacobina:

Um monstro aquático devorador de gente. Ser mítico. Uma espécie de homem marinho que vivia nas águas e atacava as pessoas matando-as. Era apavorante e esfomeado. Dizem que ele comia as extremidades dos corpos. Olhos, nariz, pontas dos dedos e até as genitálias.⁸

Nesta experiência mística, Jacobina se dá conta, que são pelos menos duas as almas do homem, representada no filme por uma cruzada divina. Isto porque, na

⁸ Trecho transcrito da adaptação (17:58).



primeira sequência de planos da adaptação, o homem imita Deus, tendo em vista as imagens gravadas do Dedo de Deus do Parque Municipal Montanhas de Teresópolis e do dedo de Jacobina fazendo a mesma caricatura. Assim, o filme inicia e termina com as imagens realizadas do pico em Teresópolis, lembrando-nos da natureza transcendente das questões relativas à alma.

A trilha sonora também é muito importante nesta adaptação, ela nos remete ao clima de misticismo, interpolando sons da natureza: vento, queda d'água, sons de animais diversos (cigarras, pássaros, etc.); e outros sons, tais como assobios, sirenes, chocalhos tribais, e o “tic-tac” do relógio.

A passagem do tempo não só foi representada pelas filmagens realizadas de dia e noite, mas quando faz referência direta à obra machadiana. Jacobina diante do relógio pendular da cozinha se dá conta de que nunca os dias tinham sido tão longos, lembrando-se da poesia de Longfellow: “–*Never, for ever! –For ever, never!*” (ASSIS, 1882, p. grifo do autor).


Outras músicas também foram inseridas na narrativa como, por exemplo, *São Coisas Nossas* de Noel Rosa e uma música clássica, que simboliza o percurso entre os planos oníricos, que os personagens parecem estar imersos.

Curiosamente, são numerosas as influências, que compõem a adaptação do texto machadiano, entre as quais se encontram: o poema “O Espelho” de Murilo Mendes, o filme *O Espelho* (1975) de Andrei Tarkovsky, *A Divina Comédia* de Dante Alighiere e o mito de Narciso. Estes textos a que podemos relacionar à adaptação, distintamente, contribuem para a retomada da temática machadiana na produção, em um processo de transcrição no qual o cineasta institui o seu olhar, ou seja, a sua própria leitura palimpséstica.

Considerações finais

Ambos os filmes homônimos ao conto “O Espelho de Machado de Assis, traduzem o texto literário, em menor ou maior grau, para a linguagem fílmica, ampliando o texto-fonte a partir da inclusão de elementos, que compõe a nova mídia: imagem, som, performance, etc.

Este entrelaçamento de recursos a que permite o filme em uma unidade de significação, ou seja, uma cena, não é a mesma coisa do que ler ou ouvir uma história, pois permite diferentes associações das demais, e vice-versa. Por isso, a sensação de



perdas e adições é sempre recorrente em uma adaptação, tendo em vista que, necessariamente, há a tradução, ou a transcrição, no ato de transposição midiática (HUTCHEON, 2013, p. 29, 48-49).

Esta aproximação com a tradução se dá pelo aspecto transcriador da função a que a teoria vem se aproximando, liberando tanto o tradutor, quanto o adaptador, da pretensão de mimetizar o literário, como se tal proposta fosse possível na sua integralidade.

Para Walter Benjamin, em “A Tarefa-Renúncia do Tradutor”,⁹ a traduzibilidade poética só seria possível através do distanciamento da tradução literal, de forma a garantir não só a transposição do conteúdo, bem como o tom afetivo da obra fonte, buscando fazer representar a essência da obra original na tradução (2008, p. 80).

Sobre um viés mais radical deste processo de criação na tradução, Haroldo de Campos, em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (1981, p. 209), defende a busca pela autonomia criativa, que oblitera o texto-fonte, criando um texto artisticamente autônomo ao primeiro, contribuindo para a dessacralização das obras ditas originais.

A partir de tais teorias acerca da tradução e seu processo criador, Linda Hutcheon amplia a noção geral sobre a adaptação como sendo:

[...] uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa ‘transcodificação’ pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada (2013, p. 29).

Diante do exposto, podemos inferir que, tanto o filme de Becca Lopes (2008), que prima pela fidelização ao texto machadiano, quanto o filme de Rodrigo Lima (2015), cuja pretensão é edificar uma releitura do conto para o cinema, são textos representativos da obra de Machado de Assis em outra linguagem, integrando-a novos signos relativos aos contextos socioculturais de sua produção. Por isso, a mídia fílmica não permite somente a transposição de ideias, pois lhe fornece nova composição

⁹ Trata-se da tradução de *A Tarefa do Tradutor* de Walter Benjamin, por Susana Kampff Lages.

narrativa, que resignifica a obra na transmissão e na recepção por seu espectador-leitor, que por razões de seus afetos entenderá uma ou outra adaptação como mais representativa do legado machadiano.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: Lombaerts &C., 1882.

BENJAMIN, Walter. *A Tarefa-Renúncia do Tradutor*. Tradução de Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lúcia Castello (Org.). *A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo horizonte: UFMG, 2008.

CAMPACCI, Claudio. *A História dos Primeiros 120 Anos do Cinema*. [?], 2014. (V.1).

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ELLIS, John. The Literary adaptation. In: SCREEN, n. 23, May-Jun., 1982, p. 3-5.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1880-1884. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=>. Acesso em: 2015 - 25 jan. 2017.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Adaptação*. Trad. André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis : UFSC, 2013.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro: 1827-1838,1870-1900. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=364568>>. Acesso em: 14 ago. 2015-2017.

MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

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

SEMANA DOS REALIZADORES, VII. Disponível em: <http://www.semanadosrealizadores.com.br/2015/wp-content/themes/semana_2015/catalogo.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2017.

TROWEEL, Brian. In: SADIE, Stanley (Org.). *New Grove dictionary of opera*. London: Macmillan, 1992, v. 4, p. 1185-1252.



AS PROBLEMÁTICAS DE UMA ABORDAGEM HÍBRIDA: O FANTÁSTICO ENQUANTO GÊNERO LITERÁRIO E CINEMATOGRAFICO

Fabrizio Basílio (UFF)¹

Resumo:

Partindo da premissa que estudar o fantástico no cinema é operar em um ambiente híbrido capaz de conjugar referenciais literários e cinematográficos, o trabalho se apoia nos desafios da adaptação de teorias oriundas da literatura para o cinema. Para tal fim, comparamos as noções do fantástico enquanto gênero estabelecidas entre essas duas linguagens, problematizando, por meio de uma análise cultural dos gêneros cinematográficos, as diferenças de inserção que os gêneros demonstram e o modo como o cinema traduz e se apropria do referencial literário. Para isso, temos como principal objeto o catálogo e a grade de filmes nacionais em longa-metragem do Fantaspoa Festival de Cinema Fantástico de Porto Alegre.

Palavras-chave: Fantástico; Cinema; Literatura; Adaptação

Introdução

Mirando o fantástico, pensando aqui como um gênero de origem literária pautado pela transgressão do real (ROAS, 2014), o trabalho propõe uma análise discursiva em torno dos gêneros cinematográficos. O objetivo principal do artigo é o de ponderar como o fantástico interage na literatura e no cinema. E, para isso, o objeto de análise é o catálogo e a grade de filmes nacionais em longa-metragem do *Fantaspoa*, maior festival de cinema fantástico da América Latina, que em 2016 contou com sua décima segunda edição.

Primeiramente, procura-se complexificar as interpolações da temática fantástica para o cinema. Em seguida, evidenciamos os estudos de Rick Altman e Jason Mittell, propondo uma análise discursiva em torno dos gêneros cinematográficos e, por fim, analisamos como o fantástico enquanto gênero cinematográfico é problematizado pelo *Fantaspoa*.

As complexidades em torno dos estudos do fantástico no cinema tem sido levantadas por autores oriundos dos estudos literários e cinematográficos. David Roas, (2014, p.148), por exemplo, pondera como no cinema existe “certa vaguidade nos limites entre gêneros como o *horror movie*, o filme fantástico e até a ficção científica”, apontando como, normalmente, esse *locus* estabelecido no cinema tem pouca relação com as classificações estabelecidas pela literatura. Observando a mesma problemática, Nunno Mana (2014, p. 90) aponta como o fantástico no cinema tem um espaço de pesquisa “bem

¹Graduado em Cinema e Audiovisual (UFF), Mestrando em Comunicação (PPGCOM-UFF). Contato: fabricio.cineuff@gmail.com.



menos sistemático e sedimentado” que na literatura. A mesma linha é seguida por Fernanda Cássia Alves Salgado:

podemos argumentar que haja diferenças entre a formulação da definição do gênero cinematográfico e dos gêneros literários do fantástico, do maravilhoso, do estranho, delimitações formais e temáticas, encontradas na literatura, de certa forma caem por terra no cinema, onde, sob uma mesma terminologia, combina-se filmes tão diferentes quanto ficções científicas, fantasias heróicas e épicas, filmes surrealistas, contos de fadas, filmes de terror, etc. (2012, p. 94)

Isso que Manna pondera como “bem menos sistemático e sedimentado”; Roas pela “vaguidade nos limites entre gêneros” e Salgado pela expressão “caem por terra (...) sobre uma mesma terminologia”, se enquadra em duas problemáticas. A primeira se refere as ferramentas de análise fornecidas pela teoria literária, que se voltam, acima de tudo, para os elementos narrativos e se mostram, normalmente, insuficientes para a análise de uma mise-en-scène audiovisual. A segunda problemática, a qual trato mais especificidade nesse artigo, revela o enfretamento do normativismo genérico em torno das temáticas do fantástico na literatura em oposição a permeabilidade difusa da narrativa fantástica no cinema e de sua problemática conceituação como um gênero cinematográfico. Afinal, enquanto na literatura os textos literários são “etiquetados” em determinado gênero ou subgênero² que lide de alguma forma com o sobrenatural, no cinema as fronteiras em torno do fantástico são muito menos estabelecidas.

A meu ver, parte dessa problemática se nutre de uma visão textualista desses autores perante os gêneros. Assim, o fantástico aplicado ao cinema ganha formas de um “bicho de sete cabeças”, sendo o transplante da teoria literária ineficaz para satisfazer certo desejo de deciframento e sistematização.

Na tentativa de superar esse embate lanço mão do teórico americano Jason Mittell (2001), que ao optar por uma análise cultural dos gêneros, aponta que esta não deve contabilizar apenas os atributos particulares de seu próprio meio, ou seja, não se deve

² Flavio García, por exemplo, propõe uma análise a partir do insólito ficcional, conceito de origem literária, empregado como forma de nomear um macro-gênero, associado a uma arquitetura de sistemática oposição ao real-naturalista. Para o autor o insólito está presente: “(...) na produção ficcional do Maravilhoso – clássico ou medievo (LE GOFF, 1989) -, do Fantástico – genológico (TODOROV, 1992; FURTADO, 1980) ou modal (FURTADO, 2011; BESSIÈRE, 2001) -, do Estranho – todoroviano (TODOROV, 1992) ou freudiano (FREUD, 1996) -, do Realismo Mágico (ROH, 1927), Realismo Maravilhoso (CARPENTIER, 1966 e 1987; CHIAMPI, 1980) ou Realismo Animista (PEPETELA, 1997), variando a adjetivação a partir do lugar do qual o crítico fala -, do Absurdo (RIBEIRO, 1996), do sobrenatural – que Todorov propõe a ser a atualização contemporânea do Maravilhoso” (2012, p.14).



apenas sobrepor definições do gênero literário para o cinema. Diante disso, acredito que uma análise discursiva dos gêneros cinematográficos pode nos fornecer importantes ferramentas de como o fantástico é pensando no cinema. Para isso, além de Mittell, o artigo também se apoia na abordagem teoria de Rick Altman (1984).

Estudos em torno dos gêneros cinematográficos

No artigo *A semantic/Syntactic approach to Film Genre*, Rick Altman propõe um enfoque sintático/semântico para análise dos gêneros. Nesse modelo o gênero é conceituado diante dos elementos semânticos que o constituem (elementos técnicos que incluem, por exemplo, escolha de atores, locações, elementos da direção de arte, cores, personagens, etc.), e dos elementos sintáticos, que privilegiam uma análise das relações constitutivas e das posições designadas que determinam um gênero.

Esses elementos semânticos, que para Altman tem pouco poder explicativo, podem se aplicar a um corpo maior de filmes. Ao inverso disso, uma aproximação sintática sacrifica uma análise mais extensa, já que busca maiores especificidades de um determinado gênero. Ou seja, partindo de um modelo semântico perde-se o poder explicativo sobre determinado gênero e partindo-se de uma abordagem sintática se classifica um número pequeno de filmes e, portanto, para Altman, essas duas categorias são complementares³.

Jason Mittell reconhece o valor do trabalho de Altman e revela aproximações entre seus estudos com o modelo sintático/semântico, porém, o autor não deixa de salientar que, mesmo pelo viés de Altman, a estrutura textual ainda se revela como a grande fonte de abordagem. Para Mittell, os processos culturais dos discursos genéricos devem ser analisados antes dos textos, que são tradicionalmente vistos como pertencentes a tal gênero. Como complementa Rafael De Luna ao revelar a herança textual e estrutural na análise dos gêneros:

os gêneros cinematográficos foram continuamente classificados e analisados por estudiosos por meio de definições formalistas sustentadas, principalmente, pela identificação num certo conjunto de filmes fosse de temas semelhantes (ênfase no conteúdo da narrativa), de elementos visuais recorrentes (ênfase na “iconografia do gênero”) ou

³ O autor conclui que os gêneros cinematográficos surgiram de dois modos específicos. No primeiro modelo, premissas semânticas são capazes de evoluir até uma experimentação sintática a ponto de se constituírem em um gênero duradouro, o que Altman exemplifica com o musical. No segundo modelo, a adoção parte de uma sintaxe já existente por um novo conjunto de elementos semânticos. Para o autor, essa relação sintática/semântica é que explica a eterna negociação entre Hollywood e seu público.



dos mesmos tipos de estruturas narrativas (ênfase nas tramas e situações narrativas dos filmes). (2010, p. 20)

Para Mittell, os gêneros são categorias culturais que extrapolam os limites textuais e operam dentro de outras práticas culturais como a indústria e a relação com o público. Ou seja, os gêneros tem sido tradicionalmente enxergados por seus elementos textuais, e embora os mesmos sejam categorias textuais, apenas isso não é capaz de determinar, conter ou produzir sua própria categorização. Nesse sentido, Rafael de Luna traz informações essenciais de como a abordagem cultural se relaciona de forma diferente com os estudos em torno dos gêneros:

ao invés de análises nas quais é o próprio crítico aquele quem, a rigor, define a partir de determinados critérios quais são as fronteiras do gênero e decide quem está dentro ou fora, uma abordagem cultural do gênero exploraria as formas como essas fronteiras surgiram, se desenvolveram e se consolidaram ou se enfraqueceram como “consensos culturais comuns” ao longo do tempo, e também *para diferentes comunidades*. (2010, p. 28)

Para Mittell os “gêneros existem apenas através da criação, circulação e recepção de textos em contextos culturais” (2001, p. 08). É diante desse panorama que ele propõe práticas discursivas genéricas capazes de circular e atravessar o texto midiático. Essas práticas são divididas em três eixos de análise: definição, interpretação e avaliação. Práticas essenciais para a definição dos gêneros, para a postulação de seus significados e para a definição de seu valor cultural. Assim, uma análise discursiva exige um emparelhamento entre análise textuais, com o lugar do público e as práticas industriais. Na contramão de muitos estudos sobre os gêneros, Mittell não tensiona o fornecimento de uma definição estável para um determinado gênero:

Em vez de orientar questões, tais como "O que um determinado gênero significa?" Ou "Como podemos definir um gênero?", nós podemos olhar para as práticas culturais generalizadas de interpretação e definição de gênero, levando a perguntas como "O que um dado gênero significa para uma comunidade específica?" ou "Como é a definição estrategicamente articulada do gênero por grupos socialmente situados?". (2001, p. 09)

Assim, os gêneros são pensados a partir de categorias mutáveis, mas que ao mesmo tempo guardam certas características intrínsecas capazes de serem descortinadas pelo espectador ao se deparar com determinado filme.



Análise do catálogo do festival *Fantaspoa*

A partir de informações oriundas dos catálogos produzidos anualmente pelo festival de cinema fantástico, *Fantaspoa* e diante do arcabouço teórico exposto acima, proponho agora uma análise que tenta expor o gênero fantástico por esse âmbito discursivo. Acredito que uma análise não textual em torno do fantástico possa desvendar algumas estratégias de como esse gênero opera, não apenas no cinema nacional, mas também como os gêneros hollywoodianos inferem na definição de um gênero fantástico.

O estudo em torno do *Fantaspoa* se reteve as últimas seis edições do evento (entre 2011 e 2016)⁴ e teve como base de pesquisa os catálogos produzidos pelo festival. O catálogo nos revela que a grade do evento é normalmente organizada em: mostras competitivas nacionais e internacionais de curtas-metragens e longas-metragens e sessões especiais e retrospectivas. Dessa organização me dedico ao estudo dos filmes brasileiros em longa-metragem inseridos no programa que, na maioria das vezes, fazem parte de uma grade especial do festival e, portanto, não concorrem nas mostras competitivas. Ao todo, nos últimos seis anos o *Fantaspoa* exibiu cerca de 32 longas metragens nacionais, tanto inéditos quanto outros produzidos em décadas anteriores. É bom salientar que desde sua criação o festival tem como principal objetivo a exibição de filmes estrangeiros, que compõe a grande fatia dos filmes exibidos.

Sem dúvida existem outros elementos do festival que transparecem no catálogo e que podem se mostrar esclarecedores, como, por exemplo, os curtas-metragens nacionais exibidos; os cineastas homenageados em cada edição; a extensa grade internacional do evento; ou mesmo as oficinas e palestras apresentadas⁵. Entretanto, acredito que o objeto escolhido, ajuda a exemplificar o perfil genérico dos filmes escolhidos para o festival

⁴ Essa escolha partiu principalmente da disponibilidade de acesso aos catálogos da mostra, que foram acessados digitalmente.

⁵ Nos últimos dois anos o festival ofereceu, entre cursos e palestras, 8 atividades. Dessas 3 tinham como tema básico os gêneros de horror e ficção científica: 1 – “Aspectos Históricos do Horror Cinematográfico Moderno e Contemporâneo, com Hernani Heffner”; 2 – “Workshop De Desenvolvimento de Roteiros de Horror, de Dennis Paoli”; 3- “Curso Teórico “Ficção Científica E Fantasia No Cinema Brasileiro”, De Carlos Primati. Enquanto outras 3 traziam como ministrantes nomes ligados ao horror: “A Vida É Um Sonho, Uma Câmera E Liberdade, Com Antonio Mayans” (ator reconhecido por trabalhos no cinema de horror em filmes de Jean Rollin e Umberto Lenzi); “Oficina de Efeitos Especiais em Maquiagem, por Rodrigo Aragão” (Diretor de filmes de horror como *Mangue Negro* (2008) e *Mar Negro* (2013); “Palestra Sangue e Cinema: efeitos especiais no cinema Independente, de Armando Fonseca, Kapel Furman e Raphael Borghi” (também realizadores de filmes de horror, como, por exemplo, o curta *Desalmados*, de 2011.



como um todo e também como o fantástico no cinema nacional é entendido dentro dessa curadoria.

Dito isso, norteio como primeiro ponto de análise um trecho da sinopse do festival disponibilizada para edição de 2016: “O Fantaspoa é o maior festival de cinema dedicado exclusivamente a filmes de gênero fantástico (fantasia, ficção científica, horror e thriller) da América Latina.” Argumentação muito parecida com essa é vista na apresentação do 6º *Cinefantasy* (2016): “O cinema fantástico é um termo usado para unir todos os gêneros que têm um pé no real e outro no irreal. Ou seja, horror, ficção científica e fantasia são subgêneros que integram o fantástico.” A programação do *RioFan* (2012) segue a mesma linha: “O RioFan tem sua programação inteiramente dedicada ao cinema de fantasia, horror e ficção científica, priorizando a exibição de curtas-metragens.”.

As justificativas dos três festivais parecem conceber o fantástico como uma espécie de macro-gênero, composto por subgêneros cinematográficos (talvez mais amplamente difundidos no cinema do que o fantástico). Para esses festivais definir o fantástico no cinema é associa-lo a outros gêneros como a fantasia, a ficção científica, o horror e o *thriller*. Visto que, como observa Rick Altman (1984) um grande número de filmes inovam combinando a sintaxe de um filme a semântica de outro, Altman revela inclusive a incidência do monstro no cinema de horror como um elemento semântico oriundo da literatura fantástica do século XIX (1984, p. 37). Porém não existe nas sinopses uma evidenciação clara de quais elementos sintáticos ou semânticos seriam esses que uniriam os gêneros.

A única pista nesse embate surge no trecho na sinopse do *Cinefantasy*: “O cinema fantástico é um termo usado para unir todos os gêneros que têm um pé no real e outro no irreal.” Nesse ponto, uma definição teórica do fantástico pode fornecer novas ferramentas para análise. Para David Roas o fantástico é a transgressão da realidade. Assim, quando o sobrenatural não entra em conflito com a realidade apresentada não se produz o fantástico:

O Sobrenatural é aquilo que transgredi as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade.” (2014, p. 31)



Dessa definição, que em parte será partilhada por outros autores como Tzvetan Todorov (2010) e Filipe Furtado (1980), tira-se a conclusão de que as condições essenciais para a existência do fantástico são a incidência de elementos sobrenaturais e de um real empiricamente verificável, capaz de alocar o fato insólito. Sem dúvida essas condições tem grande influência sobre os gêneros de ficção científica e o horror, mas também é importante ponderar que ambos os gêneros não dependam exclusivamente de um elemento irreal para suas existências.

Já as noções de fantasia enquanto gênero surgem de forma mais conflituosa. Na visão de autora Elizabeth Cowie (1997, p.123) o termo fantasia tem sido utilizado para designar um gênero cinematográfico que figura em filmes sobrenaturais ou que evidenciam um mundo imaginário como ocorre nas adaptações de contos de fadas e na ficção científica, mas também é utilizado pejorativamente para designar um cinema irreal e escapista. O thriller por sua vez se liga normalmente ao suspense, ao mistério e ao filme policial e não tem tanta infusão em temas sobrenaturais como o horror e a ficção científica. Entretanto, David Roas, por exemplo, vai rotular essas formas narrativas como “*pseudofantásticas* e suas variantes”, que trazem hibridizações com o fantástico por meio do emergir de fatos imprevisíveis, incomuns ou inesperados, mas não necessariamente sobrenaturais.

Adensando essa discussão, nota-se que todos os filmes do catálogo receberam etiquetas dos gêneros a qual pertencem, sendo muito comum um filme receber a etiquetagem de mais de um gênero. O filme *O Diabo Mora Aqui* (2016), de Rodrigo Gasparini, Dante Vescio, por exemplo, recebeu as etiquetas “fantasia, horror, thriller” (FANTASPOA, 2016, p. 36), enquanto *O Amuleto* (2014), dirigido por Jeferson De e Cristine Arenas, recebeu as denominações de “thriller/horror” (FANTASPOA, 2015, p. 20).

Toda vez que um filme recebeu como etiqueta um gênero diverso dos preconizados pela mostra, este sempre dividiu espaço com os gêneros fantasia, thriller, horror e ficção científica⁶. O filme *Círculos* (2016), dirigido por Cíntia Domit Bittar, recebeu as denominações de “Documentário e Ficção científica” (FANTASPOA, 2016, p. 31); *O Jeca Contra o Capeta* (1975) as etiquetas de “fantasia e comédia”; *A Força dos Sentidos*,

⁶ A única exceção foi o filme *Perfume de Gardênia* (1992), dirigido por André Faria e que recebeu apenas a denominação de Drama (FANTASPOA, 2016, p 07).



filme de 1979 dirigido por Jean Garret, as de “drama e thriller” (FANTASPOA, 2013, p. 10) e o filme *Deserto Azul* (2014), dirigido por Eder Santos, foi associado aos gêneros de “ficção científica e romance” (FANTASPOA, 2015, p. 10).


Diante dessas evidências faço três ponderações. Primeiro nenhum dos filmes analisados foi associado como pertencente ao gênero fantástico, o que fortalece a visão do fantástico tratado como um macro gênero ou macro categoria. A segunda questão surge em filmes que não apresentam nenhum elemento sobrenatural, como é o caso de *Condado Macabro* (2015), de Marcos DeBrito, uma espécie de releitura de *slashers* clássicos como *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), que faz parte da grade sendo associado ao gênero “horror”. Ou seja, os catálogos do *Fantaspoa* deixam claro que um filme não precisa ter necessariamente um elemento sobrenatural para fazer parte da programação.

Um trecho da apresentação do *Fantaspoa* de 2011 ajuda a descortinar essas questões. Para a justificativa na inserção da “Mostra de filmes de Ação”, composta de seis obras estrangeiras que por suas sinopses apenas três evidenciavam a possibilidade de elementos sobrenaturais, os curadores fazem a seguinte alegação: “Em 2011, a programação do festival também traz uma novidade em sua estrutura: a mostra competitiva de Filmes de Ação, que apresenta seis produções internacionais, e vem para complementar nosso apreço pelo cinema de gênero como um todo.” (FANTASPOA, 2011, p. 02).

Sem dúvida esse ainda é um escopo que precisa ser muito aprofundado, mas ao evidenciar o apreço pelo cinema de gênero, seja na argumentação, seja na rotulação dos filmes e ao justificar a inserção de uma mostra com um gênero que, pelo menos inicialmente, não possui ligações explícitas com o fantástico. O festival revela ser mais importante um atravessamento pelos subgêneros que segundo os curadores compõem o fantástico, do que os filmes apresentarem um elemento sobrenatural.

O terceiro ponto surge na forma como os filmes nacionais são rotulados a partir de uma noção transcultural para os gêneros. Rafael de Luna é muito esclarecedor nesse sentido ao notar como muitos críticos genéricos no cinema nacional partem de uma suposição de que o gênero é universal, sendo necessário apenas aplicá-lo ao cinema nacional (2013-2014, p. 17):

Afinal, o que muitos críticos genéricos recorrentemente fazem é propor uma nova interpretação sobre certos filmes. Esta reinterpretação muitas



vezes se apresenta como verdade a partir de uma posição de poder conferida pelo lugar de fala (artigo de revista e jornal, trabalho acadêmico) e principalmente pelo uso de um termo tradicional (*western*, horror, policial etc.) ou em voga (*teen*, *exploitation*, *road movie* etc.) já associado a uma bibliografia internacional consagrada.

O *Fantaspoa* em suas filiações ao cinema de gênero reproduz uma lógica genérica hollywoodiana, aplicando nomenclaturas estabelecidas pelo cinema estadunidense, ao invés de ponderar como esses gêneros interagem no cinema nacional.

Assim, ao singularizar o fantástico a partir de interações com gêneros transculturais, o festival, omite de sua programação filmes que se ligam ao sobrenatural a partir de outras modulações cinematográficas. É possível evidenciar, por exemplo, uma produção nacional contemporânea que mescla elementos insólitos a um cinema autoral, que se mostra praticamente ausente da grade do festival, mas que circula de forma contundente em festivais nacionais e internacional, que não possuem um recorte de gênero limitador⁷.

É claro que muitos outros fatores são determinantes para a entrada de um filme na grade de um festival, mas é possível cogitar que, se por um lado o *Fantaspoa* opta, normalmente, por filmes que se ligam ao cinemas de gênero, por outro, os próprios realizadores ligados a um cinema considerado autoral⁸ podem desde o princípio não associarem suas obras ao recorte de fantástico pretendido pelo festival⁹.

Obviamente, essas duas visões cinematográficas em torno do fantástico não são excludentes e convivem na produção cinematográfica, mesmo que não circulem nos mesmos espaços. Afinal, virando-se a chave argumentativa, pode-se pensar em quais espaços além dos festivais fantásticos, o cinema nacional de horror e de ficção científica

⁷ Exemplificando de forma resumida: *A Alegria e Trabalhar Cansa* foram selecionados para o festival de Cannes em 2010 e 2011; *Meu Nome é Dindi* vencedor do júri da crítica na 11ª edição do Festival de Tiradentes.

⁸ A questão da autoria no cinema é um território sempre movediço, pois trata-se de uma categoria “flutuante conforme o país e os modos de produção” (AUMONT, MARIE, 2001, p. 26), visto que “o status do autor no cinema está sempre ameaçado pela relação de forças entre o cineasta e as instâncias de produção e difusão (AUMONT, MARIE, 2001, p. 26). A política dos autores, por exemplo, nasceu na crítica francesa da década de 50, mais especificamente na revista *Cahiers du Cinéma*, e defendia a ideia de que a responsabilidade no âmbito artístico de um filme deveria ser conferida ao diretor. Assim: “a ideia de que o diretor de um filme é seu autor passou hoje para os costumes, com importantes consequências simbólicas (reconhecimentos dos diretores no festivais, retrospectivas pessoais etc.) e econômica (direitos de autor). (AUMONT, MARIE, 2001, p. 235).

⁹ É interessante notar como até mesmo filmes que imbricam elementos do cinema de gênero a uma visão autoral, como, por exemplo, *Doce Amianto* (2013), *Trabalhar Cansa* (2011) e *A Alegria* (2011), que foram lançados durante o período de análise em torno do *Fantaspoa*, não foram selecionados para o festival, e principalmente, não parecem fazer parte do perfil dos filmes selecionados pelo mesmo.



são exibidos¹⁰?

Nesse âmbito, é interessante contrapor as argumentações de Kleber Mendonça Filho e Felipe Bragança em seus artigos produzidos para a revista *Filme Cultura nº 61- O Cinema de Gênero Vive*. Os dois realizadores, reconhecidos por um cinema influenciado por temáticas sobrenaturais, tratam em seus artigos do fantástico como um gênero a ser moldado por um cinema autoral. Porém enquanto Mendonça Filho, busca “um senso de autoria no cinema de gênero” pela ebulição de filmes hollywoodianos da década de 80¹¹ (2013-2014, p. 07), Felipe Bragança vai enaltecer o cinema fantástico capaz de moldar os gêneros cinematográficos, pensados pelo autor, como algozes industriais de um cinema inventivo¹².

Na presença dessas duas vinculações para o cinema fantástico, parece concreto ponderar, que para o *Fantasma*, o fantástico enquanto um gênero cinematográfico se imbrica, majoritariamente ao recorte filmográfico evidenciado por Kleber Mendonça Filho, ou seja, a uma herança genérica majoritariamente influenciada pelo cinema de Hollywood.

Considerações Finais


O artigo em questão faz parte de um trabalho em andamento que procura tensionar o fantástico no cinema. Tanto o objeto de análise, quanto as argumentações apresentadas necessitam de maiores aprofundamentos. Entretanto, a abordagem cultural para os gêneros cinematográficos se releva um interessante ponto de partida para essa análise.

Voltando as dificuldades iniciais ponderadas pelo artigo, buscou-se uma problematização do fantástico no cinema principalmente a partir de ferramentas do

¹⁰ Esse ponto é recorrente entre os realizadores do cinema de horror, que acreditam que seus filmes não possuem respaldo para circulação dentro de uma tradição realista/naturalista do cinema brasileiro. Rodrigo Aragão, por exemplo, vai afirmar, em entrevista para o UOL em 2011, que "Cinema brasileiro tem medo de filme de terror". Disponível em: <http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2013/11/01/cinema-brasileiro-tem-medo-de-terror-diz-diretor-de-filme-trash.htm>

¹¹ Kleber Mendonça revela sua herança cinematográfica (2013-2014, p.7): O cinema que atingiu em cheio a minha geração foi o cinema de Joe Dante (Piranha, Grito de horror, Gremlins, Viagem insólita), John Landis (Os Irmãos Cara de Pau, Um lobisomem americano em Londres), John Carpenter (Halloween, The fog, Fuga de Nova York, O enigma de outro mundo, Starman), Ridley Scott (Alien, Blade Runner), Dario Argento (Suspiria, Terror na ópera), David Cronenberg (Scanners, Videodrome, A hora da zona morta), George Romero (A noite dos mortos-vivos, Amanhecer dos mortos, Dia dos mortos), James Cameron (O exterminador do futuro; Aliens, o resgate). Para citar poucos.

¹² Como afirma o autor (2013-2014, p. 10): “Nesses tempos da eficiência como ideologia e moral, acredito na força de um cinema de gênero fantástico, em especial (horror, terror, fantasia, fábula, erotismo), como caminho para alcançar mares mais revoltos e mais abertos, que possa colocar suas máscaras para se arriscar por ruas escuras e novas. E não apenas para subjugar o gênero a um discurso moral (seja de que tendência for), fazendo dele só um truque para sedução narrativa”.



próprio meio cinematográfico, no qual os catálogos disponibilizados pelo festival *Fantaspoa* podem-se mostrar objetos férteis de análise, capazes de elucidar algumas questões de como o fantástico é pensado no cinema brasileiro.

Referências bibliográficas

ALTMAN, Rick. *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*. Cinema Journal, Vol. 23, No. 3 (Spring, 1984), pp. 6-18

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e crítico de Cinema*. Papirus Editora, Campinas, SP, 2009.

BRAGANÇA, FELIPE. *Cinema de máscaras*. Filmecultura 61, novembro 2013 - janeiro 2014, p. 9-11.

COWIE, Elizabeth. *Representing the woman: cinema and psychoanalysis*. University of Minnesota Press, EUA, 1997

FANTASPOA, XII, 2016, Porto Alegre. *XII Fantaspoa*. Disponível em: <http://www.fantaspoa.com/2016/programacao/> Acessado em: 28/09/2017

FANTASPOA, XI, 2015, Porto Alegre. *XI Fantaspoa*. Disponível em: <http://www.fantaspoa.com/2015/> Acessado em: 28/09/2017

FANTASPOA, X, 2014, Porto Alegre. *X Fantaspoa*. Disponível em: <http://www.fantaspoa.com/2014/#.Wc1HS2hSziUA> Acessado em: 28/09/2017

FANTASPOA, IX, 2013, Porto Alegre. *IX Fantaspoa*. Disponível em: <http://www.fantaspoa.com/2013/#.Wc1HT2hSziUA> Acessado em: 28/09/2017

FANTASPOA, VIII, 2012, Porto Alegre. *VIII Fantaspoa*. Disponível em: <http://www.fantaspoa.com/2012/> Acessado em: 28/09/2017

FANTASPOA, VII, 2011, Porto Alegre. *VII Fantaspoa*. Disponível em: <http://www.fantaspoa.com/2011/novo/> Acessado em: 28/09/2017

FILHO, Kleber Mendonça. *Confusão e Tempestade de Luz*. Filmecultura 61, novembro 2013 - janeiro 2014, p.12-16.

FREIRE, Rafael de Luna. *Adjetivo: brasileiro*. Filmecultura 61, novembro 2013 – janeiro 2014, p.12-16.

FREIRE, Rafael de Luna. *Entre o Gênero e a Nação: o Gênero Cinematográfico e o Cinema Nacional*. In: Seminário Minter, UFF, Niterói, 2010.

FURTADO, Filipe. *A Construção do Fantástico na Narrativa*, Lisboa: Livros Horizonte Ltda, 1980.



GÁRCIA, Flávio. *Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária*. In: *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

MANNA, Nuno. *A Tessitura do Fantástico: narrativa, saber moderno e crises do homem sério*. São Paulo: Intermeios, 2014

MITTELL, Jason. *A Cultural Approach to Television Genre Theory*. *Cinema Journal*, v. 40, n. 3, 2001.

ROAS, David, *A Ameaça do fantástico*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SALGADO, Fernanda Cássia Alves. *Cinematografias Do Fantástico: visões de Alice e do País das Maravilhas no cinema*. Programa de pós-graduação em artes –UFMG. Belo Horizonte, 2012.

TODOROV, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*, São Paulo: Perspectiva, 2010.

MEDO LÍQUIDO E ESPAÇO URBANO: A DIALÉTICA DO MEDO NAS METRÓPOLES

Gladson Fabiano de Andrade Sousa¹

Naiara Sales Araújo Santos²

Resumo: O presente trabalho visa a analisar a arquitetura do medo a partir da desestabilização das relações humanas no filme *Medianeras: Buenos Aires da era do amor virtual* (2011) do diretor argentino Gustavo Torreto. Como aportes teóricos, foram utilizadas as contribuições de Zygmunt Bauman presentes em suas obras *Confiança e Medo na Cidade* (2009) e *Medo Líquido* (2008) e os estudos Yi-Fu Tuan presentes em suas obras *Paisagens do medo* (2005) e *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (2012). Os resultados apontam para o medo como importante elemento de reorganização do espaço urbano, influenciando nas relações humanas e consequentemente na identidade cultural.


Palavras-chaves: Pós-modernidade; Medianeiras; Dialética do medo; Topofobia;

1 Introdução

A origem das cidades está na necessidade de definir limites com muros, fossos ou fortalezas, garantindo a segurança e mantendo o inimigo do lado de fora. Porém, o inimigo na pós-modernidade dilui-se nas diferentes esferas, e, ironicamente, não se encontra do lado de fora, mas dentro da própria cidade. O medo do estrangeiro disseminou-se como medo generalizado do outro. Os recorrentes atentados internacionais de grandes proporções, como o “11 de setembro de 2001” nos EUA, ou o mais recente “atentado da Catalunha”, que aconteceu dia 17 de agosto de 2017, e, até mesmo os atos constantes de roubos, assassinatos e sequestros levam à banalização da violência por sua rotineira ocorrência e exposição nos telejornais. Tal constância perpetra e reforça a sensação de medo na vida cotidiana. Os sofisticados e lucrativos sistemas de segurança representam a dialética do terror: as tecnologias e a vida em condomínios prometem a felicidade, tranquilidade e segurança, porém dialeticamente este estilo de vida, tem em si a representação constante do medo.

¹ Mestrando do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Membro do grupo de pesquisa Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital (FICÇA) - Contato: fabianodeandrade@outlook.com.br.


² Possui Graduação em Letras pela Universidade Federal do Piauí (2001), Mestrado Acadêmico em Letras Pela Universidade Federal do Piauí (2007) e Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Metropolitana de Londres (2013). Atualmente é professora da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Contato: naiara.sas@gmail.com.



A repercussão da presença do medo promove a reorganização do espaço urbano, influenciando na identidade cultural, uma vez que promove políticas de inclusão ou exclusão do outro, desestabilizando as relações humanas. O presente trabalho objetiva analisar a arquitetura do medo a partir do filme *Medianeras: Buenos Aires da era do amor virtual* (2011) do diretor argentino Gustavo Torreto. Neste encontramos dois jovens moradores de Buenos Aires, os quais apresentam sintomas daqueles que vivem em grandes metrópoles, como a latente sensação de insegurança, solidão em meio a multidões, estresse, depressão, entre outros, além das relações artificiais, tanto em redes sociais quanto fora destas. Vemos um cenário singular no filme: a metrópole não é usada apenas como cenário, mas também como metáfora para a identidade dos seus moradores e para as relações que os mesmos estabelecem entre si.

A sensação de insegurança e medo irradia tanto das relações com o Outro, quanto das relações que as personagens estabelecem com seus espaços de moradia. Nesta relação intrínseca entre indivíduo e ambiente entramos no campo de estudo da Geografia Humanística. Deste campo, tomamos como pressuposto teórico o geógrafo chinês Yi-Fu Tuan com seus postulados a respeito da Topofilia e Topofobia – manifestações afetivas que os sujeitos desenvolvem com a experiência nos espaços em que habitam (TUAN, 2012), e suas considerações a respeito da *Paisagem do Medo*, (TUAN, 2005).

Neste artigo, o suporte da geografia humanística é fundamentalmente usada para inter-relacionar a paisagem física de Buenos Aires com a formação identitária das personagens. Assim, ao passarmos para a análise das relações entre as personagens, pelo contexto da obra, invocamos o estudioso da chamada pós-modernidade e seu universo líquido - Zygmunt Bauman. Do suporte sociológico de Bauman, destacamos os postulados de dois livros importantes sobre as condições do ser humano na pós-modernidade. O primeiro é o livro *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual* (2003), onde vemos a luta entre duas condições eternas do ser humano: a busca pela liberdade e a necessidade de segurança, dois conceitos dialógicos e conflitantes. Também vemos a perda do que Bauman classifica como *sentimento de comunidade*, pois “viver em sociedade” é contrário a “viver em comunidade” uma vez que neste nos sentimos necessariamente reconhecidos, aconchegados e protegidos (BAUMAN, 2003) enquanto que naquele, há um sentimento de sermos surpreendidos o tempo todo, pela sensação de insegurança. O segundo livro é *Confiança e Medo na Cidade* (2009), no qual o teórico



analisa o sentimento de medo que emerge da organização social dos grandes centros urbanos. Deste modo, evidenciamos a Geografia Humanística e a Sociologia como suportes teóricos para esclarecer como o espaço urbano afeta as relações humanas e influencia na identidade do sujeito.


2 Espaço, lugar e as experiências humanas

Muitas vezes utilizamos os conceitos de espaço e lugar como sinônimos; fazendo inclusive, uso indiscriminado de ambos. Porém, estes, ainda que mantenham íntima interrelação entre si, não se confundem. Yi-Fu Tuan (2013), evidencia que *espaço* é um conceito amplo, pois é um domínio o qual o ser humano não estabeleceu nenhum vínculo. Um *espaço* não possui objetos de afetos, e em seu percurso é dinâmico e amplo. Em contraposição, o lugar é uma dimensão onde a percepção já lhe conferiu significação, o dinamismo foi pontuado pela moradia ou pela experiência. Experiência é a palavra-chave nos postulados do teórico, pois é através desse contato contínuo que o indivíduo molda suas atitudes. De acordo com Tuan,

Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. “Espaço” é mais abstrato do que “lugar”. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar a medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor (TUAN, 2013, p. 14).

Conforme percebemos, as ideias de espaço e lugar estão intimamente ligadas. Não podemos definir um sem a outra. Significativamente, a partir da segurança e estabilidade do lugar, criamos consciência da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Se pensarmos espaço como amplitude e movimento, então o lugar seria a pausa, e cada pausa do movimento possibilita o surgimento do lugar. Nas palavras de Tuan, “O lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro” (TUAN, 2013, p. 11). Desta forma, tão pertinente quanto a relação do indivíduo com o espaço e o lugar, é a relação entre um indivíduo e o outro. Podemos considerar que o princípio fundamental da organização espacial humana se encontra em dois:

a postura e a estrutura do corpo humano e a relação (quer próximas ou distantes) entre as pessoas. O homem, como resultado de sua experiência íntima com seu corpo e com outras pessoas, organiza o espaço a fim de conformá-lo a suas necessidades biológicas e relações sociais (TUAN, 2013, p. 39).



Nessa perspectiva, podemos analisar os conflitos e desestabilidade do homem a partir da organização e distribuição espacial, ou ainda, da superconcentração e caos espacial como ocorre no filme *Medianeiras*. Aqui, a percepção é um elemento chave que está diretamente ligado à noção de espaço:


Percepção é tanto a resposta dos sentidos aos estímulos externos, como a atividade proposital, na qual certos fenômenos são claramente registrados, enquanto outros retrocedem para a sombra ou são bloqueados (TUAN, 2012, p. 18).

Os estímulos são responsáveis pela *atitude* do indivíduo diante do mundo. A atitude é primeiramente uma postura cultural que implica experiências e certa firmeza de interesse e valor a partir de uma visão de mundo, ou seja, experiência conceitualizada. Ela é parcialmente pessoal e por vezes social.

Assim o indivíduo estabelece duas relações de afetividade com o ambiente, o de afeição ou repulsa. Ou seja, o sentimento de topofilia e topofobia, respectivamente. “Topus” é uma palavra grega que significa “lugar”, enquanto “filo” significa amor, amizade, afinidade e “fobia” significa medo. Na obra *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (2012) o objetivo central é estudar os sentimentos de apego das pessoas ao ambiente natural ou construído. Tuan se propôs a encontrar os elementos universais das percepções e valores sobre o ambiente por vários caminhos.

Em *Paisagens do medo* (2005), Tuan pontua e faz submergir as perturbações e os consequentes medos que afligem o homem, e de forma mais intensa o homem da pós-modernidade, como as confusões sonoras e espaciais, o medo do estrangeiro sempre presente na história das sociedades, medo que adveio do afastamento, cada vez maior das classes sociais – medo das margens – e a consequente neurose urbana que é o sentimento de insegurança.

Tema similar explorado por Zygmunt Bauman em seu livro *Confiança e Medo na Cidade* (2005), mais explicitamente nas condições pós-modernas. Aqui, o sociólogo expõe fatores econômicos e culturais presentes nas sociedades intituladas por este de *líquidas*, uma vez que as relações são extremamente fluidas. O autor traz como exemplo grandes centros urbanos que vão desde Nova Iorque à grande São Paulo. Sociedades que pelo crescente sentimento de insegurança adquirem cada vez mais apetrechos tecnológicos, como carros blindados, muros cada vez mais altos, seguranças particulares,




cercas elétricas. Tais centros urbanos possuem sistemas de monitoramento permanente. Ironicamente o que deveria ser objetos de segurança passa a ser o lembrete da insegurança, uma tensão explorada à míngua pelo mercado através de produtos que oferecem a tão sonhada segurança.

Ao citarmos o complexo sistema de vida em sociedade e a consequente insegurança que essa nos traz, entramos na dicotomia viver em *comunidade* versus viver em *sociedade*, ressaltada em outro livro de Bauman: *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual* (2003). Intrínseco ao conceito de comunidade está a noção de que: “numa comunidade, todos nos entendemos bem, podemos confiar no que ouvimos, estamos seguros a maior parte do tempo, ou raramente ficamos desconcertados ou somos surpreendidos (BAUMAN, 2003, p.8). Ao contrário desde uso positivo da expressão “viver em comunidade” está o “viver em sociedade”, pois em sociedade a sensação do desconhecido, do imprevisível e da ameaça constante nos assolam. Imbricada nesta dicotomia está a relação *liberdade* e *segurança*. Para Bauman, podemos notar o percurso na história da humanidade como o embate desses dois conceitos. Essas duas qualidades são, ao mesmo tempo, complementares e incompatíveis; e sempre iremos buscar a conciliação desses dois conceitos. “A promoção da segurança sempre requer o sacrifício da liberdade enquanto esta só pode ser ampliada à custa da segurança” (BAUMAN, 2003, p. 23), mas o sociólogo polonês, adverte que, segurança sem liberdade equivale a escravidão e liberdade sem segurança equivale a estar perdido e abandonado.

É irônico pensar que a busca por segurança nos levou a organização em sociedade – segurança essa representada por grandes muralhas ou valas que determinavam quem é o cidadão e quem é o outro (estrangeiro, sempre como símbolo daquilo que é desconhecido, logo, temido). A história tem demonstrado que as cidades progressivamente vem nos trazendo o sentimento de insegurança; e o campo, de onde saímos, simboliza comumente a plenitude humana, onde apaziguamos essas tensões.

Bauman (2008) ainda aponta que assim como as relações sociais, o próprio medo também não é estável, fluido e difuso. No mundo líquido, perpassado pela transitoriedade, você não pode depositar suas esperanças e expectativas nas estruturas ao seu redor, pois logo elas se desfazem, se transmutam, se desintegram em outras transitoriedades. Nada mais é o medo senão “o nome que damos a nossa *incerteza*: nossa *ignorância* da ameaça




e do que deve *ser feito* – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance” (BAUMAN,2008, p.8).

O medo não é mais uma sensação passageira com uma dada experiência, tornou-se uma visão de mundo. A promessa da antiguidade clássica era trazer o progresso na razão a fim de trazer a luz ao homem e libertá-lo de todos os medos, principalmente do domínio da natureza, permeada de ameaças, ora divinizadas ora apenas forças naturais que devem ser dominadas. Bauman (2008) afirma que a modernidade seria o grande salto à frente: para longe desse medo, na direção de um mundo livre do destino cego e impenetrável, porém, a modernidade provou-se um “imenso cemitério de esperanças frustradas” (BAUMAN, 2008, p.8). Não é mais a escuridão que causa o medo, mas o trânsito, a instabilidade política, os becos e esquinas mesmo à luz do dia. Bauman (2008) classifica esta sensação constante de medo em derivado ou secundário.

O medo secundário pode ser visto como um rastro de uma experiência passada de enfrentamento da ameaça direta – um resquício que sobrevive ao encontro e se torna um fator importante na modelagem da conduta humana mesmo que não haja mais uma ameaça direta à vida ou à integridade (BAUMAN, 2008, p. 9).

Chegamos ao ponto fulcral no entendimento da espécie de medo que ecoa na relação entre a cidade e as personagens do filme analisado. As personagens não possuem um medo elementar, personificado, mas complexo e subjetivo. O medo não é de um ladrão, de um sequestro ou simplesmente de um atentado, mas sim a sensação constante da impossibilidade de segurança. Este “medo secundário” que mais seria uma interiorização de uma visão de mundo que inclui a insegurança e a vulnerabilidade e recorre rotineiramente, mesmo na ausência de ameaça genuína, às reações adequadas a um encontro imediato com o perigo (BAUMAN, 2008). Este “medo derivado” tem a capacidade de autopropulsão” (BAUMAN, 2008, p. 9), este é o fundamento da neurose urbana sofrida pelas personagens de *Medianeras* que sofrem de medo do contato com o outro, ou mesmo o medo de sair de casa, trancafiando-se e fazendo todas suas atividades, compras, lazer, sexo, pela internet. A ubiquidade do medo é o *zeitgeist* da modernidade líquida.

3 Medianeras: a arquitetura do medo e as relações humanas



O filme se passa em Buenos Aires, figurada como a segunda maior área metropolitana da América do Sul, depois da Grande São Paulo. A cidade superpovoada é apresentada da seguinte forma pelo narrador-personagem Martin:

Buenos Aires cresce descontrolada e imperfeita. É uma cidade superpovoada num país deserto. Uma cidade onde se erguem milhares e milhares de prédios... sem nenhum critério. Ao lado de um muito alto, tem um muito baixo. O lado de um racionalista, tem um irracional. Ao lado de um em estilo francês, tem um sem estilo. Provavelmente essas irregularidades nos refletem perfeitamente (TORETTO, 2011).


A paisagem do medo é incitada na confusão arquitetônica, os prédios não deixam passar luz, a cidade é escura mesmo durante o dia, há áreas onde não chegam a ventilação, o trânsito é caótico e barulhento. Deste modo, o sujeito se reconhece na total falta de coerência da paisagem, resta o mal-estar e a sensação de estar perdido. Por último, vemos a fascinante relação que o narrador-personagem faz entre a arquitetura e a cidade, “essas irregularidades nos refletem perfeitamente”.

Irregularidades estéticas e éticas. Esses prédios, que se sucedem sem lógica... demonstram total falta de planejamento. Exatamente assim é a nossa vida... que construímos sem saber como queremos que fique. Vivemos como quem está de passagem por Buenos Aires. Somos criadores da cultura do inquilino. Prédios menores para dar lugar a outros prédios, ainda menores. [...] Os prédios, como muita coisa pensada pelos homens... servem para diferenciar uns dos outros (TORETTO, 2011).

Evidenciamos que Buenos Aires não é somente o cenário no filme, mas um personagem latente que imerge sintomaticamente nos personagens. Os amontoados de prédios é metáfora para a convulsa vida do homem na modernidade líquida. A percepção notável de Martin elucida a paisagem (física e social), através do que o mesmo chamou de “cultura do inquilino”. As considerações espaços-sociais culminam na explicação de vários dos sintomas da modernidade líquida:

É certeza que as separações e os divórcios... a violência familiar, o excesso de canais a cabo... a falta de comunicação, a falta de desejo... a apatia, a depressão, os suicídios... as neuroses, os ataques de pânico... a obesidade, a tensão muscular... a insegurança, a hipocondria... o estresse e o sedentarismo... são culpa dos arquitetos e incorporadores. Esses males, exceto o suicídio, todos me acometem (TORETTO, 2011).

A partir daí a trama do filme irá exemplificar tais considerações preliminares. O drama foca-se na vida de dois personagens narradores imersos nessa paisagem do medo. São típicos cidadãos da modernidade líquida. Martin é um *web design* fóbico - depois de



inúmeros ataques de pânico, se trancou em casa. Em suas próprias palavras “a Internet me aproximou do mundo, mas me distanciou da vida”. Por dois anos não sai de casa.

Faço coisas de banco e leio revistas pela Internet... baixo música, ouço rádio pela Internet... compro comida pela Internet, alugo ou vejo filmes... converso pela Internet, estudo pela Internet... jogo pela Internet, faço sexo pela Internet... (TORETTO, 2011).


Como estratégia de enfrentar “o medo da cidade, do mundo lá fora, dos outros”, esta relação topofóbica de Martin com o opressor espaço urbano, é trabalhada, pelo conselho de seu psiquiatra, por meio da fotografia. Na tentativa de ressignificação afetiva, Martin sai de casa com uma câmera, depois de encher uma bolsa com um verdadeiro arsenal de precauções neuróticas, desde canivete, rivotril, amoxicilina, ibuprofeno, óculos de sol, capa plástica, lanterna, pilhas, preservativos, etc. Através da fotografia redescobre as pessoas e os detalhes da cidade, onde poderia haver alguma beleza, antes imperceptível.

A outra personagem narradora é Mariana uma arquiteta formada há dois anos, mas que nunca conseguira construir algo, e tem sérios problemas com escalas. Como se o amontoado da vida urbana e de sua vida a fizesse perder a noção de proporção. “Esta é minha nova caixa de sapatos”, refere-se ao seu novo apartamento. Esta trabalha de decoradora de vitrine. O seu sentimento de isolamento e solidão da vida urbana é expresso de diversas maneiras:

Isso me distrai e ocupa minha cabeça com outras coisas. Gosto de pensar nas vitrines como um lugar perdido... que não está nem dentro nem fora. Um espaço abstrato e mágico. Reconheço que refletem parte de mim..., mas me tranquiliza o anonimato. Imagino, talvez burramente... que se alguém para diante da vitrine... de alguma forma, se interessa por mim (TORETTO, 2011).

Conflito espacial instável no tempo e espaço; lugar sem identidade definida, e que a personagem diz se reconhecer. A cidade por inteiro não se configura como um lugar topofílico, uma vez que não há uma relação de afetividade. Ela frequenta um planetário que a permite pensar que qualquer dia ele poderá decolar e a levará a outro lugar, onde ela possa se encontrar:

Se bem que o planetário me põe mais no meu lugar. Lembra que o mundo não gira ao meu redor... que sou uma parte muito pequena de um planeta... que faz parte de um sistema, que faz parte de uma galáxia... que, como milhares de galáxias, faz parte do universo. Isso me lembra que sou parte de um todo... infinito e eterno(TORETTO, 2011).




Por mais que dê a sensação de isolamento e solidão, ela chama o “meu lugar”, como espaço de experiência, significação e valoração. Ambas as personagens sofrem pelo fim de uma relação, Martin fora abandonado pela namorada que fora visitar os Estados Unidos e jamais voltara – deixou um poodle como herança; herança maldita, como o corvo de Poe, uma presença inseparável da eterna ausência do outro que *never more* será visto. Mariana certo dia acordou, olhou para seu namorado, notou que estava ao lado de um completo estranho, assim, terminando a relação de quatro anos.

As inúmeras situações que os jovens configuram saltaram aos olhos como um ridículo, e por isso, risível, drama. Onde indivíduos, que apesar de morarem em prédios vizinhos, nunca se olham, se cruzam, mas se desconhecem. Conversam pela internet, mas ficam um do lado do outro na vida real como estranhos. Seus prédios e seus mundos são separados por suas medianeiras, paredes “cegas” dos prédios onde é proibido, por lei, ter janelas. São “superfícies enorme que nos separam”, afirma Martin.

É interessante notar como o filme dialoga com outras obras. Dentre muitas outras, destacamos aqui a referência à obra de Herman Melville. Em certa cena Mariana usa uma blusa com a frase “I would prefer not to”, frase emblemática do personagem *Bartleby, o escrivão de Wall Street* (2005), de Melville, mais conhecido por ser o escritor do *Moby Dick*. Bartleby é funcionário de uma repartição pública, sua única função é copiar processos, mas certo dia ele se recusa a fazer o trabalho. Assim, acaba toda sua função na sociedade e toda sua existência em si, pois tudo o que o ligava ao mundo era essa função. A toda função nova dada, ele responde “I would prefer not to”, “eu preferiria não”. Bartleby, assim como os personagens de Medianeras, é um personagem imerso no vazio existencial, perdido no excesso, um personagem impossível de se prender a um tempo e ao espaço. Herman Melville antecipa o tema do absurdo, tão exaltada por Franz Kafka.

Durante o filme as personagens tentam se relacionar com outras pessoas, todos sem sucesso. Mariana com seus sintomas de claustrofobia, não sobe em elevador, mas se tranca em vitrines minúsculas, e em sua caixa de sapato (apartamento). Notamos logo, que não se trata apenas de uma fobia de locais apertados, mas de uma relação topofílica e topofóbica. Como já dito, na vitrine (espaço confinado), esta se sente em seu lugar (que é lugar-nenhum no tempo e espaço para ela), ainda que trancada, não manifesta sua fobia, sua relação é topofílica, ao contrário da relação desta com elevadores.




As relações que Martin mantém são exemplos claros do que Bauman (2004), classificou como relações líquidas. Nas relações líquidas a quantidade substitui a qualidade. Conscientes da fragilidade dos laços humanos, os indivíduos relacionam-se pessoalmente de maneira superficial, a fim de manter os laços leves, frouxos, para que não causem traumas ao partirem; na verdade esta é a função da leveza destes laços, manterem-se dispostos a realizar outras conexões. O medo e a instabilidade rotineira levam a cada dia maior adesão a esse tipo de relação. No seu livro *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos* (2004), Bauman define não mais como *laços humanos afetivos* nossas relações, mas apenas como *conexões*, fáceis de serem desconectadas.

As relações são fluidas, momentâneas, atendem a uma necessidade e logo são substituídas por outras relações; evita-se o comprometimento. Dessa forma, configura-se uma relação que é mais fácil ser rompida, pois não se cria o ambiente para o outro adentrar em seu espaço. Bauman chama essas amizades de “amizade facebook”. Onde em um dia fazemos centenas de “amizades”, para logo podermos nos desfazer destas, quando não mais atendem nossas necessidades imediatas. E não nos importamos em perder um desses “amigos”, pois além de poder substituí-los por outras centenas, não nos causa dor, pois não constituímos laços sentimentais com este.

Bauman defende que o conceito de amizade para um usuário de internet, não é o mesmo conceito para a vida fora da internet, uma vez que para fazermos amizades criamos laços humanos. Então por que para o homem da pós-modernidade é sedutora a possibilidade de fazer tais amizades de rede? O sociólogo nos revela que não seria pelo grande poder de fazer centenas de amizades em minutos, mas pelo poder de nos desfazermos dessas sem nenhum trauma ou transtorno. Romper laços humanos é uma tarefa traumática, o que não ocorre com o tipo de “relação facebook”. Em outros termos, o homem busca meios para isentar-se da possibilidade de falir em seus investimentos emocionais; mais uma vez o medo relacionado à insegurança e à vulnerabilidade, resguardando-se a partir da fuga da profundidade nas relações.

Essa é a descrição exata das relações de Martin. Este conhece uma garota através da internet na procura de um serviço de passeio de cães para “seu” poodle e relacionam-se sem nenhum comprometimento, refletindo um perfeito anonimato urbano e ao mesmo tempo uma identidade coletiva. Depois de certificar-se que não é gay, aparecem transando. E assim como surgiu, sai, apenas marcando um encontro no outro dia no




mesmo horário. A relação visa puramente a satisfação imediata. Na cena seguinte mostra-se, através de uma mensagem de texto no celular que ela se relaciona também com outra pessoa e mente, respondendo a mensagem afirmando que estava no cinema, enquanto estava na casa de Martin. Será outro parceiro líquido? Vê-se ao final que ela manda uma mensagem de texto para uma mulher (Mariela), incitando uma possível relação homossexual.

Por fim, como clímax do filme, ocorre o primeiro contato entre os dois protagonistas. Momento de revolta contra toda a imposição arquitetônica e social ressaltadas até o momento. Tal reviravolta dar-se na quebra das medianeras, paredes lisas, sem nenhuma utilidade, reflexo das relações que não se comunicam:

Todos os prédios, todos mesmo, têm um lado inútil. Não serve para nada, não dá para a frente nem para o fundo. A "medianera". Superfícies que nos dividem e lembram a passagem do tempo... a poluição e a sujeira da cidade. As "medianeras" mostra nosso lado mais miserável. Refletem a inconstância, as rachaduras... as soluções provisórias (TORETTO, 2011).

Ambas as personagens abrem pequenas janelas em suas medianeras, entram por estas um pouco de luz, ambos debruçados sobre essa janela da liberdade, observam um ao outro, de longe. O momento final do filme se dá com a resolução do problema do Protagonista. Primeiramente Martin e Mariana se encontram numa sala de bate-papo na *internet*. Ele, experiente nesse tipo de comunicação, ela novata. Ela diz que não saber o que conversar, ele passa uma lista padrão de perguntas, perguntas lugares-comuns. Ela pergunta, enfadada, “o que fez hoje?” Ele se surpreende, com a pergunta não habitual. Abrem-se para alguém que não conhecem, confessam solidão e tristeza facilmente. Tal fato parece mais fácil, pela sensação de segurança, que tal relação a distância promove.

Momento depois, a situação se inverte, ele que era desinibido *online*, se torna acanhado pessoalmente, ao encontrá-la no comércio. Pois faltara energia e ambos descem de seus apartamentos para comprar vela. Na manhã seguinte Mariana olhando pela janela de sua medianera, encontra *Wally na cidade*, ou melhor, Martin passeando com seu poodle e com a roupa branca com listras vermelhas, que típica da personagem Wally, da série de livros *Onde está o Wally?* Mariana, eufórica, desce e finalmente o conhece pessoalmente.



Evidenciou-se deste modo, no filme *Medianeras: Buenos Aires da Era do Amor Virtual* (2001), de que maneira a organização espacial em meio urbano, em especial nas metrópoles, processa a desestabilização das relações sociais, e como a latente sensação de medo neste meio é um fator que influencia na reorganização deste espaço.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2004.

_____. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Ed., Rio de Janeiro, Zahar, 2003.

_____. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro, Zahar, 2005

_____. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MELVILLE, H. *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*. São Paulo: Cosac Naify, (2005).

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2013.

_____. *Paisagens do medo*. Tradução Lívia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Londrina: Eduel, 2012.

Filme

MEDIANERAS: Buenos Aires da era do amor digital. Direção: Gustavo Taretto. (Argentina, 2011, 95 min) - <http://www.imdb.com/title/tt1235841/> - acesso em 06/08/17

A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM A HORA DA ESTRELA : UMA ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS FÍLMICA E LITERÁRIA

Gleyda Cordeiro (UFC)¹

Resumo : Este trabalho pretende fazer uma análise da construção das personagens femininas na obra literária *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, e na obra fílmica de título homônimo, adaptada para o cinema pela cineasta Suzana Amaral e pelo roteirista Alfredo Oroz (1985). Nessa perspectiva, faremos uma análise comparativa das duas obras, literária e fílmica, tendo como foco as personagens femininas de maior destaque Macabéa e Glória. Utilizaremos como referencial teórico os escritos sobre personagem de ficção de Antonio Candido (1976) e o conceito de reescritura de Lefevere (2007).

Palavras-chave : Literatura ; Cinema ; Personagem.

A obra de Clarice Lispector é intensamente estudada e tem sido objeto de várias discussões e pesquisas acadêmicas desde sua estreia literária, com a publicação de *Perto de coração selvagem* (1943). Dentre os muitos temas trabalhados em seus textos, um dos mais recorrentes é o sentimento de inadequação diante de um mundo hostil. Para ilustrar esse desconforto existencial, a autora sempre teve franca predileção por personagens femininos. Os perfis femininos traçados por Clarice Lispector retratam, sobretudo mulheres solitárias, instruídas, profissionais bem sucedidas cujo enfoque é marcado pela subjetividade e solidão.

Para Candido (1976), quando pensamos em enredo, pensamos em personagem e conseqüentemente, na vida que levam e as ações que os caracterizam. E à partir dessas vivências que o enredo vai sendo construído. Na obra clariceana, no entanto, muitas vezes essas vivências são substituídas por sensações. Em muito frequentemente, é a repercussão dessas sensações no protagonista é o que determina o desenrolar da narrativa.

Em sua primeira publicação, podemos perceber três aspectos essenciais para a compreensão de sua obra: aprofundamento introspectivo, alternância temporal dos episódios e o caráter inacabado da narrativa. Segundo Benedito Nunes:

Consciência em crise, a introspecção é o fadário de Joana. Por uma espécie de necessidade inelutável, quanto mais ela observa, mais se distancia do seu próprio ser. A reflexão contínua a que se entrega corta-lhe a espontaneidade dos sentimentos e incompatibiliza-a com a fruição pura e simples da vida. As palavras mesmas que se esforça por

¹ Graduada em Letras-Francês (UECE). Mestre em Linguística Aplicada (UECE). Doutoranda em Literatura Comparada pelo PPGLetras-UFC. Contato: gleydacordeiro@gmail.com

dominar agravam esse distanciamento que a torna espectadora de si mesma e das coisas. (NUNES, 1995, p.20)

Essa luta com as palavras, a incessante busca pelo âmago das coisas é uma constante na obra clariceana, como observaremos ao longo deste trabalho. O sentimento de estranhamento, de não fazer parte do meio, também já está presente nesta obra. A inquietação, a busca por um sentido de vida e o despertar de desejos obscuros marcam profundamente a existência dessa personagem.

Muitas destas características apresentadas e sensações vividas pela personagem Joana, de *Perto do coração selvagem* também estão presentes nas obras subsequentes da autora, como Virgínia de *O Lustre* (1946), Lucrecia de *A cidade sitiada* (1949), GH em *A paixão segundo GH* (1964), Lori em *Uma aprendizagem ou O livros dos prazeres* (1969).

A hora da estrela e as personagens Macabéa e Glória

A hora da estrela (1977) é considerada a última obra de Clarice Lispector. Vale esclarecer que na realidade trata-se do último texto revisado e publicado em vida. Enquanto escrevia esta novela, Clarice também preparava *Um sopro de vida (pulsações)*, publicado postumamente.

Em seu último texto, *A hora da estrela* nos apresenta a história de Macabéa, uma nordestina pobre, raquítica e semi-analfabeta. Diferente de suas personagens anteriores que inseridas no vazio de um cotidiano pequeno burguês, viviam um tédio confortável, Macabéa é só, sem laços de família e que mal tem forças para lutar pela sua sobrevivência na cidade do Rio de Janeiro. Macabéa, essa personagem de existência insignificante e miserável, é de grande importância no conjunto da obra de Clarice Lispector, pois trata-se de sua última personagem, de seu último livro. Depois de *A Hora da Estrela*, Clarice retira-se de cena, como que num gesto de desistência de tentar entender-se, de tentar entender a vida e sua dor, cessa sua busca desesperada de seu eu.

Órfã de pai e mãe, Macabéa foi criada por uma tia “muito madrasta má” que também vem a falecer alguns anos depois. Não se sabe de que maneira, mas um dia a jovem chega ao Rio de Janeiro. Lá vai viver em uma pensão na rua do Acre, dividindo o quarto com mais quatro moças, todas Marias (da Penha, Aparecida, José e uma quarta que era apenas Maria), que trabalham como balconistas nas Lojas Americanas.

Macabéa consegue um emprego de datilógrafa em um pequeno escritório (foi a única que aceitou trabalhar por aquele salário tão baixo). Lá divide o espaço com o chefe, o dono da firma e Glória, uma carioca da gema, ferosa e loira (artificial).

Glória, por sua vez, representa o oposto de Macabéa. A jovem aqui é dotada dos atributos que faltam à protagonista, ela tem corpo e discurso. A colega de trabalho de Macabéa tinha formosura e exuberância com seu cabelo loiro oxigenado, era bem nutrida (filha de açougueiro), além do nome imperioso, tinha comida farta em casa. Era assediada e colecionava namorados. Tinha lábia para justificar suas faltas no trabalho sem causar desconfiança. E como corpo e discurso são valores positivos para a sociedade, Glória encontrava seu lugar ao sol e no coração dos homens (inclusive no de Olímpico, namorado de Macabéa), enquanto a pobre nordestina nem sequer era notada. Glória tinha tudo o que lhe faltava: corpo e comportamentos sedutores, família estruturada e desenvoltura profissional.

Podemos perceber através de alguns trechos a “superioridade” de Glória em relação à Macabéa. Ela nos é apresentada com uma exuberância que nunca a jovem retirante teria:

Macabéa entendeu uma coisa: Glória era um estardalhaço de existir. E tudo devia ser porque Glória era gorda. A gordura sempre fora o ideal secreto de Macabéa, pois em Maceió havia escutado um rapaz dizer para uma gorda que passava na rua “tua gordura é formosura”. (LISPECTOR, 1998, p. 61)

Nas horas vagas, Macabéa dedica-se a escutar a Radio Relógio que, além de informar as horas, oferece um pouco de saber descontextualizado. É através dessas curiosidades apresentadas no programa que a personagem tenta estabelecer um diálogo com os demais, porém essas tentativas só evidenciam sua incomunicabilidade.

Um dos aspectos importantes na literatura e, sobretudo na obra clariceana, é a questão do personagem. Neste caso, sabemos que na escrita de Clarice Lispector, muitas vezes este elemento vem caracterizado pelo fluxo de consciência. No caso de Macabéa, ela é apresentada através de duas vozes: a do narrador Rodrigo S. M e a sua própria. Neste romance além da personagem principal, temos vários outros personagens secundários, porém com maior destaque para: Rodrigo S. M (o narrador) e Olímpico de Jesus (seu namorado) e a cartomante, que com suas falsas previsões, tenta selar um destino de amor e felicidade para a pobre moça.

A estrutura narrativa empregada por Lispector em *A hora da estrela* era até então inédita em sua obra. No entanto, ela repete em *Um sopro de vida (pulsações)* este mesmo modelo. Nas duas obras, a autora nos apresenta escritores-narradores do sexo masculino que nos contam a história de personagens femininas criadas por eles. Macabéa é feia e pobre, Angela Pralini é bonita, rica e articulada. Para Rodrigo S. M., o escritor-narrador de *A hora da estrela*, a obra é considerada como um “relato”, “desabafo”, “literatura de cordel”. Para os críticos, a obra oscila entre o romance e a novela, sem que haja um consenso. Para Antonio Candido, Clarice poderia ser considerada como uma quase precursora do « nouveau roman », sendo capaz de assumir a consciência de que o texto cria para nós um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário.

A hora da estrela de Suzana Amaral

O filme *A hora da estrela* (1985) foi dirigido por Suzana Amaral que também assina o roteiro ao lado de Alfredo Oroz. O filme, colorido, tem duração de 96 minutos. Os personagens principais são: Macabéa, Olímpico de Jesus, Glória e Madame Carlota, a cartomante. A direção de fotografia é de Edgar Moura, edição de Idê Lacreta e a música é de Marcus Vinícius. O filme foi distribuído por Raiz Produções cinematográficas. Esta obra foi reconhecida nacional e internacionalmente, tendo recebido vários prêmios como Urso de prata de melhor atriz no festival de Berlim para Marcélia Cartaxo (Macabéa), melhor diretor no festival de Havana, e foi vencedor em várias categorias no Festival de Brasília.

A obra de Suzana Amaral é bem próxima do texto de partida. A principal diferença que podemos observar no filme foi a supressão do escritor narrador Rodrigo S. M., que com suas observações e hesitações, é também personagem central para a compreensão do livro. No entanto, é compreensível sua ausência no filme. Pois para proporcionar mais dinamismo à história, sua presença foi substituída por outros elementos tipicamente característicos do meio visual, como a cenografia, o figurino e a música.

Já na abertura do filme, ouvimos a Rádio Relógio enquanto os créditos aparecem. Macabéa nos é apresentada em seu contexto profissional. É nesse meio que ela vai interagir com alguns personagens da trama. Lá ela convive com o chefe, o diretor da firma e Glória, um personagem secundário, mas de destaque no filme.

Os cenários principais da trama são: o escritório, o quarto de pensão e a rua. Macabéa divide seu tempo nesses ambientes. Durante o dia, trabalha no escritório, à

noite volta para pensão e escuta a programação da rádio e nos fins de semana vai ao cinema poeira, pois a entrada é mais barata. Em uma dessas folgas, ela conhece Olímpico de Jesus, um nordestino que trabalha na construção civil, tão solitário e ignorante quanto ela, porém decidido e com certa altivez, que almeja um dia ser deputado para acabar com a fome no país. Os dois começam a namorar, mas a relação é morna e os diálogos entre os dois são marcados pela fragmentação. Macabéa faz perguntas e como Olímpico não sabe responder e se sente humilhado por isso, é grosseiro e humilha a moça. A relação entre os dois acaba quando Glória, a colega de trabalho de Macabéa envolve-se com Olímpio. Este, por sua vez, vê em Glória uma forma de ascensão, pois ela é loira, bem nutrida e o pai é dono de um açougue. Levemente culpada por ter causado a ruptura do namoro da colega, Glória procura compensar a traição, incentivando Macabéa a procurar uma cartomante acreditando que esta mudará positivamente sua vida. Macabéa alega que este tipo de serviço é caro e que não tem dinheiro. Glória empresta a quantia. Macabéa vai à casa de Madame Carlota. Lá, a mulher a recebe em tom carinhoso e faz elogios à sua pessoa, fato praticamente inédito na vida da jovem. As previsões são as mais positivas possíveis, segundo a cartomante, a jovem irá encontrar um rapaz loiro, bonito e rico com quem irá casar-se e ser feliz para o resto da vida. Macabéa deixa o lugar maravilhada, inundada por uma esperança nunca antes sentida. Ainda inebriada com as palavras de Madame Carlota, Macabéa não presta atenção ao atravessar a rua e é atropelada por um carro importado, guiado por um rapaz loiro e bonito. Caída no chão Macabéa morre no asfalto, cercada pelo olhar de curiosos que se aglomeram.

No filme não há subtramas, todo o enredo é voltado para contar a saga de Macabéa. Os personagens dividem-se em vários núcleos (escritório, pensão, rua e casa da cartomante) e com exceção de Olímpico e Glória, eles não interagem entre si. Eles servem como pano de fundo na parca história de vida de Macabéa.

Enquanto meios semióticos distintos, a literatura e o cinema trazem consigo a possibilidade de contar histórias. No texto escrito, temos que imaginar o personagem, dar-lhe um rosto, um tom de voz e sermos capazes de captar o que há nas entrelinhas, o cinema, com suas imagens em movimento e o som, nos oferece uma nova percepção de um mesmo tema.

Entendemos a adaptação cinematográfica como uma leitura, ou melhor, uma reescritura de uma obra literária. Para Lefevere (2007), o adaptador é um tradutor que reescreve a obra de partida, servindo-se dos recursos disponíveis no meio semiótico

escolhido. E vale ressaltar que essa reescritura está subordinada ao tempo e ao espaço e principalmente às condições de produção da obra.

A Macabéa do livro é uma construção da autora Clarice Lispector, enquanto a Macabéa do filme é o resultado da direção de Suzana Amaral, do roteiro de Alfredo Oroz, da interpretação de Marcélia Cartaxo e das contribuições de toda uma equipe que trabalha na produção de uma película.

Podemos compreender de forma clara, que o anseio por fidelidade que o público tanto clama, não passa de uma utopia. No caso específico deste trabalho, podemos observar que existe uma diferença de oito anos entre o lançamento do livro e a exibição do filme. Há também uma diferença de cenário. No livro, a história se passa no Rio de Janeiro, no filme, em São Paulo. Obviamente, essas diferenças impactam no resultado final da adaptação.

A caracterização de Macabéa no cinema é, portanto, diretamente afetada por essas variáveis. Ao analisarmos uma personagem cinematográfica, devemos levar em consideração aspectos específicos do cinema como fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, cenografia, etc.

Quanto ao figurino, observamos que as roupas de Macabéa vão dos tons de cinza aos terrosos, suas vestimentas passam distante das cores vibrantes e alegres. As roupas são discretas e comportadas, compostas, sobretudo por saias ou vestidos e acompanhadas por um único par de sapatos com meias azul-marinho. Essas peças nos passam um efeito de camuflagem no cinza da paisagem. Através do emprego dessas cores neutras, a diretora consegue nos transmitir o apagamento de Macabéa. Não há acessórios como brincos, colares ou pulseiras. Seus gestos são contidos, seu rosto é quase sem expressão.

Já Glória é apresentada através de um figurino colorido, cabelos descoloridos, cacheados e volumosos. A questão do sotaque carioca é apagada, uma vez que a história se passa em São Paulo.

Considerações finais

Tendo sido escrito no último ano de vida da escritora Clarice Lispector, *A hora da estrela* representa uma ruptura na vasta e intrigante obra clariceana. O perfil da personagem Macabéa, foge ao modelo já conhecido da autora.

Adaptado para o cinema, *A hora da estrela* perde o narrador-personagem e cabe aos sons e imagens nos apresentar Macabéa. A Macabéa do filme age de modo de direto, pois não há a mediação desse narrador. Nas telas, Macabéa adquire uma certa

voz, porém não tem vez. Sem interferências, observamos a existência da personagem, com sua precariedade e sua passividade diante da vida. No entanto, transformadas em imagens, sua opacidade e sua incompetência adquirem contorno que vão do tom poético ao jocoso através do olhar de Suzana Amaral.

Referências bibliográficas

A Hora da estrela. Direção Suzana Amaral e Alfredo Oroz. São Paulo. Produtora Rais Filmes. Embrafilme. 1985. Color. 1 fita em VHS. 96 min. Son. 35 mm.

CANDIDO, Antonio. et al. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LEFEVERE, André. Tradução, reescrita e manipulação da fama. Bauru: Edusc (trad. de Claudia Mattos Seligmann), 2007.

LISPECTOR, Clarice. A Hora da estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NUNES, Benedito. O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo; Editora Ática, 1995.

**LOS DIEZ DÍAS QUE ESTREMECIERON AL MUNDO: A EXPERIÊNCIA DE
CRIAÇÃO COLETIVA NA MONTAGEM DO GRUPO TEATRAL
COLOMBIANO LA CANDELARIA, DE 1977**

Juliana Caetano da Cunha (UFRJ)¹


Resumo: Este trabalho discute não apenas as questões que envolvem a adaptação de uma crônica histórica (relato da Revolução Russa de 1917, do jornalista John Reed) para peça de teatro (do grupo La Candelaria, de Bogotá, em 1977), mas a peculiaridade dessa montagem que resultou numa obra de criação coletiva que incluiu uma “adaptação” à realidade colombiana. Questões políticas da Colômbia dos anos 1970 fizeram parte da peça, aparentemente tão distantes da realidade da Rússia revolucionária, ao mesmo tempo tão verdadeiras para a classe trabalhadora dos dois países e dos dois momentos históricos. Estudamos o significado da criação coletiva como método de trabalho, tratamos de teatro político na América Latina, de arte e revolução.

Palavras-chave: Teatro político; Teatro colombiano; La Candelaria; Revolução Russa.

O título *Os dez dias que abalaram o mundo* é internacionalmente conhecido, ainda que o conhecedor não saiba a que se refere. A obra foi publicada por John Reed dois anos após a Revolução Russa, ocorrida em outubro de 1917, pelo antigo calendário russo (e em novembro de acordo com o atual, que tem treze dias de diferença à frente). Trata-se de um relato, em tom testemunhal e entusiástico, da revolução que fundou a República Socialista Federativa Soviética Russa – que posteriormente conformaria a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), ou simplesmente União Soviética. Tal revolução foi dirigida pelos Bolcheviques (ou Partido Comunista), especialmente pela figura de Lênin, contra um governo provisório que era dirigido pelos Mencheviques, desde a revolução de fevereiro (ou março, pelo novo calendário) do mesmo ano, em coalizão com setores progressistas, da burguesia e da nobreza supostamente deposta – o principal dirigente desse governo provisório, entretanto, era Kerensky, do Partido Socialista Revolucionário. O historiador A. J. P. Taylor, na introdução à edição brasileira da crônica, de 2010, coloca que este é “não só é o melhor relato da Revolução Bolchevique, como está muito perto de ser o melhor já realizado sobre qualquer revolução” (TAYLOR, 2010, 1.72), pois, segundo ele: “Revoluções são eventos tumultuosos, difíceis de ser acompanhados a seu tempo” (id., ibid.).

Merece de fato destaque a forma que Reed dá a seu texto. Apesar de este ter sido contestado em alguns pontos por historiadores, em relação a imprecisões ou

¹ Atriz, Bacharelada em Letras (Português/Francês) e Mestra em Ciência da Literatura (Literatura Comparada) pela UFRJ; Especialista em Tradução de Espanhol pela UGF. Contato: julianacae@gmail.com.




romantizações dos fatos, e de ser em grande parte ficcional sem que isso fique bem claro ao leitor, a obra é o referencial histórico mais importante de um evento que abalou o mundo em proporções certamente inimagináveis naquele momento:

o livro de Reed instituiu uma lenda, que se sobrepunha amplamente aos fatos. Não que essa lenda fosse mentirosa. A maior parte das lendas surge de fatos. Mas o clima e as emoções que acompanhavam a revolução bolchevique não teriam vindo à tona com tanta clareza se Reed não tivesse estado ali para registrá-los (TAYLOR, 2010, 1.114).

O autor compõe seu texto ora narrando fatos ocorridos, ora testemunhando eventos e contando suas experiências, ora reproduzindo todo o tipo de texto que lhe foi possível arrecadar: notícias de jornal, editoriais, discursos em manifestações, em assembleias, em reuniões de sovietes, panfletos, comunicados, resoluções, cartas, tabelas de salários e preços, etc., por inteiro, parciais ou em resumos. Taylor conclui que Reed “reúne fragmentos de conversas e detalhes imaginados daquilo que provavelmente teria ocorrido, coroando isso tudo com um texto brilhante” (TAYLOR, 2010, 1.97).

Completada a primeira década da Revolução Russa, Sergei Eisenstein – provavelmente o cineasta soviético mais conhecido – lança o filme *Outubro* (1927). A obra é resultado de uma encomenda oficial do governo, tem como subtítulo o título de Reed, e mantém o tom comemorativo da grandiosa Revolução; não é exatamente uma adaptação, mas tem a obra de Reed como base. É “engajado”, com problemas quanto à representação de Trotsky, visto que foi encomendado pessoalmente por Stálin, que assistiu ao filme antes de ser exibido, para verificar seu conteúdo (ver RAMOS, 2006). Não vamos analisar essa obra, mas destacaremos alguns pontos importantes.

Outubro representa “um passo decisivo no rompimento radical com toda a tradição cinematográfica anterior” (RAMOS, 2006, p.42). Esse rompimento se dá em relação à tradição estética naturalista e às formas clássicas de narrar, em voga no cinema norte-americano da época. Trata-se da concretização de sua teoria do “cinema conceitual” ou “cinema intelectual”, em que a narrativa se utiliza de recursos cinematográficos para alcançar conceitos abstratos, metafóricos, com operações sensoriais capazes de se conectar ao pensamento em sua força ainda não disciplinada pelo sistema lógico. Alcides Freire Ramos coloca que, em *Outubro*,

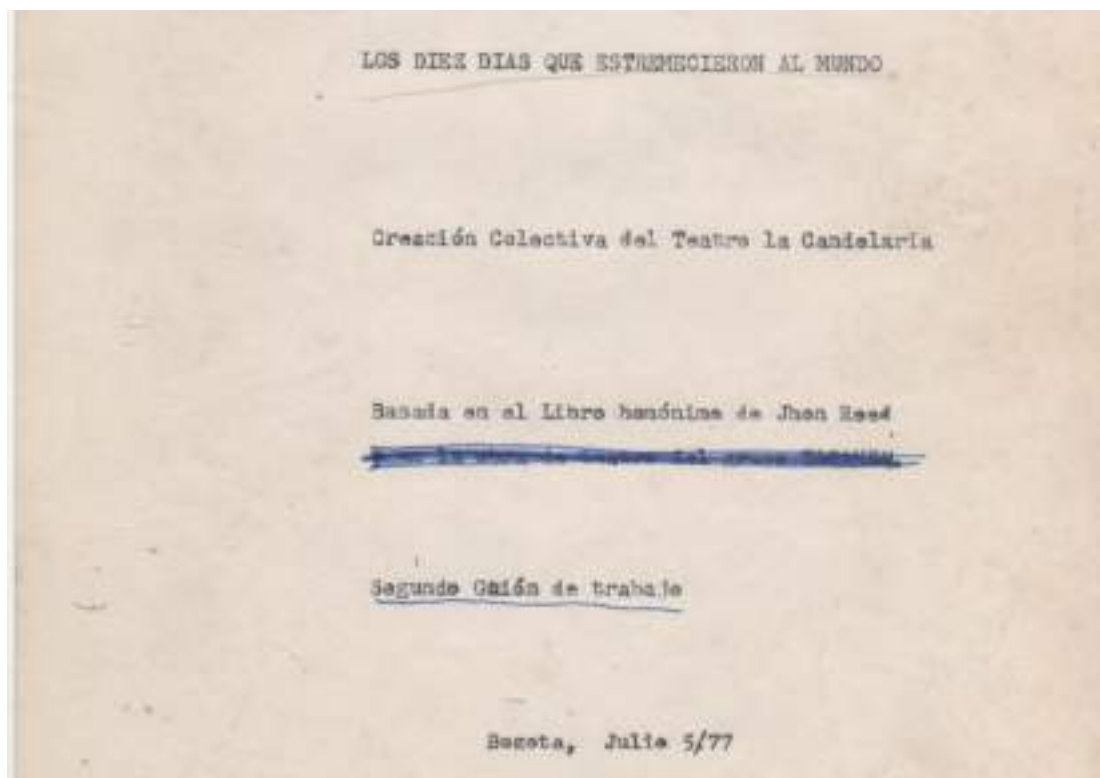


A fragmentação da narrativa para nela inserir comentários visuais é aí de tal proporção que não se admitem concessões às normas clássicas de continuidade. Responsável principal por essa verdadeira pulverização da narrativa é a utilização ininterrupta das metáforas e metonímias. (RAMOS, 2006, p.42)

Trata-se, sem dúvida, de um momento privilegiado de experimentação estética cinematográfica, com recursos materiais para fazê-lo. Além da questão das formas de narrar, ou da crítica às formas de narrar, em seu ensaio “Do teatro ao cinema”, de 1934, Eisenstein apresenta outro ponto fundamental a este estudo. E diz que: “Nenhum cinema refletira antes uma imagem da ação coletiva. Agora a concepção de coletividade deveria ser retratada” (2002, p.24). Com isso, chegamos à obra que concentra nossa atenção neste trabalho, realizada meio século depois de *Outubro*: é a adaptação dramaturgica realizada pelo Teatro La Candelaria, de Bogotá (Colômbia), aos 60 anos da Revolução Russa, em 1977, que lhe rendeu o Prêmio Literário Casa de las Américas (de Cuba), pela segunda vez consecutiva. O La Candelaria é até hoje um dos grupos de teatro mais importantes da Colômbia, quiçá da América Latina, e nesse momento era dos maiores expoentes do teatro político destas bandas. O grupo, fortemente influenciado pelo marxismo, de modo geral, e por Bertolt Brecht quanto ao teatro e ao fazer artístico, vinha buscando seus próprios caminhos e linguagens, arriscando-se no método da criação coletiva e autoral de suas peças, enraizadas na realidade que viviam, embalando o movimento teatral no país, quando surgia o chamado Novo Teatro Colombiano. Encontraremos aqui não só a ação coletiva, mas também o texto coletivo. Nas palavras do fundador e diretor do grupo, Santiago García:

esperamos que a proposta [*de trabalho*] venha da própria realidade circundante e dentro da qual se movimenta o grupo. Daí a importância de que os integrantes estejam ativamente interessados na realidade política e social do país. Isto é, a importância de uma praxe política. (GARCÍA, 1988, p.27)


Uma montagem sobre a Revolução Russa de mais de meio século atrás, baseada no texto pronto de um americano, parecia um ponto fora da curva. E a proposta veio mesmo de fora, trazida por um sindicato, que encomendou ao grupo, com poucos meses de antecedência, uma montagem desse texto, com a finalidade de comemorar os 60 anos da Revolução Russa, que tomava novos rumos após a morte de Stálin (1953).



Segunda versão do roteiro de *Los diez días que estremecieron al mundo*, ainda em construção, quando se define que a obra não será baseada na adaptação teatral russa já realizada. Fonte: Arquivo do Grupo de Teatro La Candelaria, nº 00002578.

A ideia inicial foi, claro, adaptar dramaturgicamente o texto de Reed, usando como base a peça de mesmo título montada pelo Teatro Taganka, de Moscou (fundado em 1964, poucos anos antes). Ocorre que a coisa tomou outros rumos, dado o método dialético de trabalho que se estabeleceu. A direção da peça foi assinada por Santiago García, mas a criação (da adaptação, do texto) é coletiva. Segundo o diretor, o grupo tinha por objetivo “conquistar um público popular com peças que, sem de forma alguma baixar a guarda em relação à qualidade estética, fizessem o espectador ‘ver’ os conflitos sociais de nosso país [a Colômbia] a partir de uma ‘nova’ perspectiva” (GARCÍA, 2002, p.144; tradução nossa), o que considera ter alcançado, pelo menos em grande medida. E que perspectiva seria essa? García fala em apresentar ao público

Um mundo transformável, e uma realidade de relações sociais em que o destino e o inexorável foram substituídos pelas possibilidades de mudança que o homem pode fazer. Não mostrar os milagres dos deuses, mas os milagres do homem. Este era precisamente o ensinamento mais importante que havíamos podido desenvolver, com um método de




criação a partir das reflexões de Brecht, sobre a arte da representação teatral. Encontramos ou descobrimos nossa própria leitura e aplicação do efeito de distanciamento que tanto tirava o sono dos seguidores teóricos de Brecht. (GARCÍA, 2002, p.144-5; tradução nossa)

Com esse objetivo em mente, apropriado do “distanciamento”, o grupo realizou a obra com 75 personagens, interpretados por 12 atores, entre eles Santiago García, diretor à época, e Patrícia Ariza, diretora atualmente. A peculiaridade dessa montagem é que os personagens não são simplesmente os soldados, camponeses, trabalhadores ou dirigentes da Revolução Russa, mas atores de uma companhia de teatro colombiana tentando contar essa história, disputando com o diretor do grupo a versão da história que a peça contaria, assim como disputou o povo russo com o governo provisório, ou os bolcheviques com os mencheviques, os rumos da revolução, ou, o mais importante: como disputaram as maiorias trabalhadoras contra as minorias dominadoras, ao longo da história da luta de classes, os rumos de sua própria história. Da Revolução Russa, que poderia inicialmente parecer distante da realidade colombiana, extraiu-se o tema principal:

a tomada do poder por uma coletividade organizada sobre os interesses individuais, que posteriormente se definiu como a ordem imposta por uma minoria destroçada pela desordem imposta por uma maioria em benefício da maioria e que finalmente se concretizou simplesmente: na revolução. (GARCÍA, 1988, p.26)


O conteúdo da peça, portanto, teve este tema como substância; mas uma substância inerente à forma, marcada pelas linhas argumentativas que se estabeleceram: “a) A revolução socialista (bolchevique) encabeçada por Lenin; b) a revolução burguesa (S. R. [socialistas revolucionários] e menchevique) com Kerensky; c) a história do grupo de teatro Que Bela Coisa; e d) a história do Turgimão ou diretor do grupo” (GARCÍA, *ibid.*). Outras tantas questões da realidade política da Colômbia dos anos 1970 fizeram parte dessa montagem, ainda que à primeira vista nada tivessem que ver com a Rússia revolucionária de outrora. Ao mesmo tempo, tais questões se mostraram igualmente verdadeiras para a classe trabalhadora dos dois países e dos dois momentos históricos. Segundo Santiago García: “A prática da criação coletiva permitiu ao nosso grupo compreender mais amplamente a enorme importância de saber relacionar a praxe artística com a praxe política, nos aproximou cada vez mais do proletariado e nos ensinou a vibrar



uníssonos com a força de uma classe cuja potencialidade começa a desabrochar em nosso país” (1988, p.38).

O prêmio Casa de las Américas fez a montagem repercutir no mundo. A primeira vitória, no ano anterior, havia sido por *Guadalupe: años sin cuenta*, que traz um jogo de linguagem entre “anos sem conta” e “anos 50” (que em espanhol soam exatamente igual), e aborda a resistência popular guerrilheira às ditaduras da década de 1950 na Colômbia, que se seguiram ao assassinato do candidato à presidência pelo Partido Liberal, que tinha grande apoio popular e perspectiva de vitória, Jorge Gaitán (1949). Os protestos por conta do assassinato ficaram conhecidos como “El Bogotazo”, e o período que se seguiu como “La violencia”. A peça aborda o momento histórico pela perspectiva do guerrilheiro, também assassinado, Guadalupe Salcedo. Os conflitos na Colômbia, entretanto, até o presente não encontraram paz. Já passaram por diferentes configurações, com maior ou menor requinte de violência e crueldade, com diversas forças em jogo de poderes, sem nunca o povo ter conseguido se libertar. O tema da revolução, ainda que colocando os russos em cena, temperado pelas questões daqueles que produzem arte crítica no país, que lutam por autonomia, democracia e liberdade, acabou sendo um prato cheio para o público colombiano.

Los diez días... do La Candelaria extrai dois pontos fundamentais da crônica histórica de Reed: o contexto de descontentamento, miséria e guerra despropositada que mobiliza as massas para a tomada de poder e o evento da tomada de poder propriamente dito; e, sem dúvida, “o clima e as emoções” que envolveram aquele momento de feito coletivo. Reed na prática não se atém a dez dias, ele volta a fatos anteriores e segue até as primeiras medidas do novo governo socialista, se debruçando muito sobre essa “véspera” da revolução e sobre as decisões tomadas logo em seguida. O filme de Eisenstein (1927) começa com a derrubada do czarismo pela Revolução de Fevereiro (ou março), depondo Nicolau II (representada numa imagem muito de tombamento da estátua de Aleksander III pelo povo – note-se que o primeiro nome de Kerensky também era Aleksander, ao que o filme faz alusão, ligando o dirigente do governo provisório aos antigos imperadores), e vai cronologicamente (ainda que a narrativa nada tenha de linear) até momentos seguintes à tomada do Palácio de Inverno. A figura de Kerensky é ironizada por diversas metáforas ao longo do filme, assim como na peça.



Na obra de teatro, operam os mecanismos do teatro épico, o distanciamento, a dialética. Na primeira cena, chamada “Aquecimento”, a rubrica explica: “Durante toda a peça, os atores que não estiverem desempenhando papel no momento, estarão visíveis nas laterais do palco, como que vigiando permanentemente a obra” (LA CANDELARIA, 1978, p.11; tradução nossa). Os atores estão vigilantes como seus personagens, que lutam contra o diretor da peça, que quer trapacear, mas lutam como quem já venceu, afinal, o povo fez a revolução, e é isso que se vai contar quer os poderosos queiram, quer não.

Na cena seguinte, o “Prólogo”, conhecemos a personagem “operadora” da estrutura dramaturgica (e narrativa) da obra: o Turgimão. O ator é Santiago García (diretor do La Candelaria), a personagem é o um narrador, que faz também o diretor da companhia La Bella Cosa, quem como ator faz diversos papéis que representam a aristocracia, os mencheviques, a burguesia, etc. A personagem então introduz o que vai acontecer ali: “Bom, senhoras e senhores, aqui estamos prontos para lançar nossa imaginação, e a de vocês, querido público... à aventura do passado... Passado, futuro, presente... Que simples e que complexa trilogia: chave de ouro do artista e de sua obra!” (LA CANDELARIA, 1978, p.14; tradução nossa). Em seguida, começa a dar indícios do conflito:

Minha intenção... perdão, nossa intenção é a de lhes oferecer uma visão objetiva, OBJETIVA... da Revolução de Outubro... Nem muito pendendo para a esquerda – como pretenderam vários atores – nem para a direita, como pretendeu... bom... como ninguém pretendeu. (LA CANDELARIA, 1978, p.14; tradução nossa)

Essa operação e manejo entre as linhas argumentativas antes mencionadas, entre atores que se pretendem sujeitos da obra que estão realizando – como de fato o foram pelo método da criação coletiva, como de fato foi o povo russo –, em conflito com o poder estabelecido e cada vez mais desmoralizado, vai se dando o tempo todo ao longo da peça, em idas e vindas dos atores (personagens) às suas atuações (como personagens da revolução). Diversos planos de contradições se revelam na estruturação dialética e épica das cenas. Entrecruzam-se narrativas e linguagens. Está em cena a relação e o conflito entre individual e coletivo.

Na terceira cena (que é a primeira da “encenação dentro da encenação”), vemos uma reunião secreta da Duma (uma espécie de assembleia legislativa do governo provisório), em que estão presentes representantes da burguesia, da nobreza czarista, dos

mencheviques e de outras forças, mas os bolcheviques não foram convidados (por isso é secreta). A pauta é a retomar a ofensiva das tropas russas (na Primeira Guerra), que o presidente quer aprovar o mais rápido possível, apesar dos protestos do “democrata” presente. Batem à porta, o secretário (feito pelo Turgimão) vai ver quem é e volta nervoso:

Secretário – São os representantes bolcheviques. Exigem entrar!

Presidente – Entremos em regime de votação imediatamente. Secretário, detenha-os. *(O secretário sai e volta novamente. O presidente cita ao secretário.)* “Hoje em reunião do Duma por absoluta maioria...”

Democrata – *(Saindo da mesa e se dirigindo ao secretário, já não como seu personagem, mas como ator. Tira a máscara.)* Nos ensaios tínhamos combinado que se leria o documento.

Turgimão – Volte pro seu lugar. No último ensaio geral você viu claramente que não foi possível ler o documento. É muito grande. Não foi culpa minha.

Ator – Mas na reunião dos atores vimos que era necessário...

Turgimão – Volte pro seu lugar. Olhe: você é um representante da Duma Municipal de Petrogrado em 1917. Mantenha-se no seu papel. *(O ator dá uma olhada pros seus companheiros e volta pro lugar.)*

Presidente – Hoje na reunião da... *(Entram três atores e se dirigem à orquestra. O ator que havia saído da mesa lhes faz um sinal, e os três começam a fazer soar um bombardeio. Os dumários escondem as cabeças e saem da mesa.)*

Turgimão – *(Para os atores)* Não, não, ainda não. Era necessário que se terminasse de aprovar a ofensiva. Não! *(Ao iluminador)* As luzes da trincheira, não! Ainda não! *(Ao ver-se impossibilitado para dominar a situação, se veste de cabo para a próxima cena.)* (LA CANDELARIA, 1978, p.21-22; tradução nossa)




Cena de *Los diez días que estremecieron al mundo*, em 1980 (conselheiros da Duma ao fundo; Turgimão, interpretado por Santiago García, em primeiro plano). Fonte: Arquivo do Grupo de Teatro La Candelaria.

O contexto, em linhas muito gerais, era de fome e miséria, com os salários aumentando muito menos que os preços, escassez de produtos básicos. O povo demandava pão (para comer), terra (para produzir) e paz (para sair do *front*). Os soldados estavam esgotados, com frio e famintos, numa guerra sem sentido do ponto de vista revolucionário, animada por questões capitalistas que afetavam especialmente os países mais industrializados e enchiam os bolsos dos EUA, porque estes forneciam armamento e outras necessidades da guerra. Enquanto o povo sofria, os velhos nobres mantinham privilégios em conluio com os Mencheviques. Os soldados russos começam a reivindicar direitos civis de organização em sovietes e tomada de decisões. Eisenstein (1927) retrata as filas à espera do pão, o *La Candelaria* (1978) coloca junto o conflito com os privilegiados. Além da miséria no *front*, Eisenstein apresenta uma cena hilária de confraternização entre os soldados russos e alemães. Na peça, um soldado diz: “Os soldados alemães são operários e camponeses como nós. Quem é na realidade o nosso inimigo?” (LA CANDELARIA, 1978, p.26; tradução nossa); e depois: “Nós não temos por que nos suicidar por seus bancos e grandes companhias. Aqui temos um soviete. Discutamos, camaradas!” (id., *ibid.*, p.27; tradução nossa).



Cena de *Los diez días que estremecieron al mundo*, em 1980 (na fila do pão, o burguês tenta passar na frente). Fonte: Arquivo do Grupo de Teatro La Candelaria.



Há cenas representando os debates e argumentações que aparecem no texto de Reed, são reuniões do governo provisório com seus aliados internacionais, reuniões da Duma, conflitos nas trincheiras, a ofensiva e não a paz, a fila do pão nas cidades, fala-se da tentativa frustrada do Gen. Kornilov de tomar o poder, da defesa da Assembleia Constituinte que o governo só protela em fazer; e aparecem também as reuniões dos soviets, o crescimento dos bolcheviques diante do desgaste do governo provisório, a tomada da imprensa burguesa, e, depois, o Congresso Pan-Russo dos Sovietes, a tomada do poder, as tentativas imediatas de Kerensky de resistir, o apoio aos bolcheviques vindo de todas as categorias de trabalhadores, especialmente daqueles que controlavam os serviços essenciais; por fim, a fuga de Kerensky e a fala dos derrotados, dizendo que “já, já” a revolução passa e eles voltam... O que nunca ocorreu.


Os fatos, as ideias, os conflitos presentes naquele contexto, “pulverizam” as cenas. A expressão das contradições e perspectivas estruturada como linguagem teatral é digna de nota. Vejamos trechos publicados em periódicos (disponíveis no arquivo do grupo) após o prêmio literário recebido.

Com *Os dez dias...*, La Candelaria demonstra, sobre a base de um produto, como pode resolver-se o permanente conflito – tão debatido na atualidade – entre o nível estético e o nível do conteúdo político-ideológico. (“Premio Casa de las Américas”, 1978, s. p.; tradução nossa)

A partir de uma estrutura realmente movediça, o grupo chegou à produção de uma unidade dramática integrada que ensina, diverte e, o mais importante, coloca interrogações e abre caminhos de reflexão. Também demonstra como é possível pegar a experiência de muitos outros trabalhadores do teatro e sintetizá-la com a própria experiência da história para dar-lhe sentido atual: a da revolução socialista. (“Los diez días que estremecieron al mundo”, 1978, s. p.)

Para concluir, vale pensar nessa obra como uma defesa do reinventar-se político, da ideia de resistir à reprodução alienada da realidade. Sobre o método, García revela:

Não podemos contentar-nos com fórmulas de improvisação resultantes de trabalhos anteriores, ou com esquemas de trabalho produzidos por outros grupos. Quando caímos na tentação de aplicar fórmulas estranhas ao trabalho que neste momento se desenvolve, os resultados foram lamentáveis, e tivemos que voltar ao caminho da invenção sobre o mesmo terreno de trabalho. (GARCÍA, 1988, p.32)



Entendemos que tal método de trabalho, não só de criação coletiva, mas de constante reinvenção a partir de si mesmo, situado em seu tempo histórico e realidade social, é uma das características fundamentais dessa obra. A imagem teatral capaz de impactar o público, de fazer pensar fora da lógica tradicional, de tirar da zona de conforto do entretenimento, surge aqui de um método coerente com a sua proposta estética e com seu conteúdo. E essa imagem teatral tem imenso poder dialético, como tem a figura de linguagem, e como a literatura e a arte em geral podem ter. O diretor insiste:

a imagem teatral deve ser o *resultado* dialético da representação da ação (imaginativa) que ela desencadeia nos sentimentos e na mente do espectador. [...]


A imagem teatral não é, pois, a ideologia, nem um conceito, mas sua função é a de romper a ideologia ou a de reafirmar conceitos ou ideologias. É uma forma ativa cujo conteúdo aciona (age) sobre os conteúdos da realidade. (GARCÍA, 1988, p.52)

Fica-nos o entendimento que é possível e necessário usar essa força da arte e inventar a realidade a partir dela mesma. Uma adaptação pode estar longe de ser mais do mesmo, simples transposição, como vimos aqui. Santiago García (1988, p.62) diz ainda que “o artista é o intérprete dos sonhos, dos interesses e das esperanças de seu povo”, e que isso pode ser traduzido em imagens teatrais, artísticas, literárias, enfim: capazes de transformar a vida, ou de transformar o homem, mostrando uma sociedade capaz de ser transformada por ele, como defendia Brecht.

Referências

EISENSTEIN, Sergei; ALEXANDROV, Grigory (Direção e roteiro). *Outubro*. Música de Dmitri Shostokovich. URSS, 1927, p&b, 102 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ob_O0Da-Ujk>. Acesso em: 10 ago. 2017.

_____. A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.



GARCÍA, Santiago. *Teoria e prática do teatro*. Tradução Salvador Obiol de Freitas. São Paulo: Huitec, 1988. 140 p.

_____. *Teoría y práctica del teatro: volumen 2*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 2002. 240 p.

_____. *Teoría y práctica del teatro: volumen 3*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 2006. 156 p.

LA CANDELARIA, Grupo de Teatro. *Los diez días que estremecieron al mundo*. La Habana: Casa de las Américas, 1978 [1977]. 92 p.

_____. *Guadalupe: años sin cuenta*. Bogotá: Idartes, 2016 [1976]. 160 p.

“LOS DIEZ días que estremecieron al mundo”, 1978 [matéria em periódico, recorte]. Arquivo Grupo de Teatro La Candelaria, nº 00002456. Consulta *in loco* realizada em 24 abr. 2017.

“PREMIO Casa de las Américas”, *Boletim Cultural CEIS*, 1978 [matéria em periódico, recorte]. Arquivo Grupo de Teatro La Candelaria, nº 00002458. Consulta *in loco* realizada em 24 abr. 2017.

RAMOS, Alcides Freire. “A linguagem cinematográfica sob o olhar da história cultural: o caso de S. Eisenstein”. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *História e linguagens: texto, imagem, oralidades e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p.137-151.

REED, John. *Dez dias que abalaram o mundo*. São Paulo: Penguin Companhia, 2010. E-book, versão Kindle, 7924 localizações.

TAYLOR, A. J. P. “Introdução”. In: REED, John. *Dez dias que abalaram o mundo*. São Paulo: Penguin Companhia, 2010. E-book, versão Kindle, 7924 localizações.

OFF: VOZ E TECNOLOGIA EM SAMUEL BECKETT

Mario Sagayama (FFLCH-USP)¹

Resumo: A partir da psicanálise lacaniana, propus, nesta fala, delimitar algumas questões sobre a voz na peça *Breath* (1970), de Samuel Beckett. Para tanto, algumas questões específicas da obra do autor, bem como da teoria teatral, foram invocadas para que se fizesse a interpretação da peça. No caso de *Breath*, a voz encontra uma realização bastante singular, já que sua emissão é em *off*, o que demanda que seja pensada no entrecruzamento com a tecnologia.

Palavras-chave: Samuel Beckett; Jacques Lacan; Teatro; Voz; Psicanálise

Para esta fala, propus comentar o intermédio de Samuel Beckett, *Breath* (1970), ao qual dediquei um capítulo da minha dissertação de mestrado, *Ele fala de si como de um outro: Samuel Beckett e o objeto voz*, defendida neste ano.² De modo geral, minha dissertação buscou compreender de que modo a voz está articulada com a palavra, tanto na prosa quanto no teatro do autor. Para tanto, busquei refletir sobre a voz em Beckett a partir da psicanálise lacaniana. No caso de *Breath*, como vou apontar mais à frente, o que é singular é que a voz se ouve em *off*. Em diversas peças de Beckett, a voz gravada pôde ecoar transformando a cena naquilo que o autor chamava de “manicômio do crânio”. Foi só por conta dessa possibilidade tecnológica que Beckett pôde criar peças como *Rockaby* (1982), em que uma atriz se põe sentada numa cadeira de balanço ouvindo a própria voz entoar uma canção de ninar que conta a história de sua vida. Já na prosa, a voz, ausente na escrita, pôde surgir como um elemento que põe o leitor frente a um personagem à margem da loucura. Como lemos nas primeiras linhas de *Companhia*: “Uma voz vem a alguém no escuro. Imaginar” (BECKETT, 1980, p.7). Mesmo que o tema seja demasiadamente amplo para esta fala, gostaria de destacar o verbo “Imaginar”, nesta frase de *Companhia*. Repito: “Uma voz vem a alguém no escuro. Imaginar” (BECKETT, 1980, p.7). Já na abertura desse romance, o leitor é convocado a imaginar uma voz que ali não está. Além da loucura, então, a voz, em Beckett, é posta muitas vezes operando como um modo de incluir o leitor, na prosa, e o público, no teatro, como no caso de *Breath*.

Este intermédio foi elaborado em 1969, montado pela primeira vez no mesmo ano, no *Close theatre club*, em Glasgow, e publicado pela primeira vez em 1970, na revista *Gambit*. Nesse brevíssimo intermédio, Beckett trouxe à tona diversas questões fundamentais para o teatro. Algo que parece evidenciar a radicalidade desse

¹ Possui graduação em Letras (Português-Francês) pela Universidade de São Paulo. Obteve título de Mestre na mesma instituição. Contato: sagayama.mario@gmail.com

² Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-23062017-134505/pt-br.php>. Último acesso em 20/09/2017.

experimento é que, ao lermos suas indicações cênicas, podemos pensar estar frente a coordenadas para a montagem de uma instalação. Não à toa, o diretor escolhido para a montagem de *Breath*, no projeto *Beckett on film*, foi o artista plástico Damien Hirst. Além deste, é notável que a performance dos Irmãos Guimarães, baseada nesse intermédio, tenha sido realizada no MAM de São Paulo. Essa radicalidade formal faz o teatro de Beckett encontrar uma boa intersecção com as artes visuais (e sobre tal intersecção ainda caberia ressaltar a presença de *Not I* (1973) e outras peças em vídeo na vigésima nona bienal de arte de São Paulo, a caminhada Beckett na obra de Bruce Nauman e a relação com Giacometti, por exemplo). Em uma breve descrição desse intermédio, imagino que boa parte de nós, se não soubéssemos se tratar de uma peça de Beckett, diríamos, sem dúvida, que a rubrica de *Breath* compõe uma instalação. Vejamos os três passos de *Breath*.

Quando o público se depara com *Breath*, uma luz tênue, que se mantém assim por cinco segundos, evidencia detritos espalhados sobre o palco. Logo após, um breve grito, seguido do som da inspiração, é acompanhado pela acentuação progressiva da luz, que em 10 segundos chega a seu nível mais intenso (nível que, lemos na rubrica, não quer dizer clareza total). A luz assim se mantém, acompanhada do silêncio, por cinco segundos. Então, ouve-se o som da expiração, paralela à atenuação da luz a seu mínimo, à penumbra inicial, algo que dura, igualmente, dez segundos. Mais uma vez, o silêncio e a iluminação assim permanecem por cinco segundos, encerrando *Breath*.

Com ares de instalação, acredito que *Breath* seja uma obra tão mais potente quanto mais a encararmos como peça de teatro. Porém, a despeito de integrar os *Complete dramatic works* (1986) de Beckett, de que modo *Breath* é uma peça? Aqui, cabe seguir algumas coordenadas da teoria teatral para inscrevermos esse intermédio na história do teatro. O primeiro esforço, então, estaria em compreender, já de cara, que, se inserida na história do drama, *Breath* comportaria uma ruptura radical com o gênero, já que a causalidade linear, o encadeamento temporal movido por diálogos é tudo o que não vemos aqui. Porém, nos anos 70, a crise do drama, que data, se lermos Szondi (2011), do final do século XIX, já havia colhido grandes frutos, dentre os quais *Esperando Godot* (1952), certamente. Parece-me, então, que outros focos para a história do teatro seriam mais frutíferos para debater *Breath*, pois a ancoragem na crise do drama daria tonalidade vanguardista ao intermédio, e poderia nos fazer sustentar paradigmas que há muito perderam sua potência, ou seja, o paradigma do novo, da ruptura. Assim, imagino que um dos grandes frutos da crise do drama seja que

experimentos como *Breath* surjam nos indicando que há diversas histórias do teatro, que não necessariamente demandam o gênero dramático como ponto único de ancoragem. Aqui, então, seria importante trazer ao primeiro plano o fato de que, mesmo sem palavras, *Breath* contém elementos de representação, já que ouvimos um grito e o som da respiração, algo que pode indicar um corpo ausente, e o que, em minha leitura, faz da cena um corpo. Nesse sentido, há um entrecruzamento da corporeidade com o uso de possibilidades tecnológicas, da gravação e emissão dos sons corporais. Pensado a partir do corpo, *Breath* aponta para uma relação específica de Beckett com seus atores, que deviam sempre executar as rubricas com precisão milimétrica, tendo sido, em alguns casos, acompanhados de metrônimos, por exemplo. Assim sendo, *Breath* nos faz pensar na experiência de Beckett como diretor. Recomendo, para este assunto, o capítulo escrito por James Knowlson sobre a direção beckettiana em *Images of Beckett* (HAYNES, KNOWLSON, 2003).

Inúmeros são os casos em que, sob a direção de Beckett, atores e atrizes foram levados a trabalhos extenuantes para que atingissem a precisão demandada pelo autor, como no caso da preparação de Billie Whitelaw para a montagem de *Not I* (apud BRATER, 1987). Como Billie Whitelaw relata, Beckett queria que sua fala não contivesse nenhuma *cor*, referindo-se ao timbre e ao tom de sua voz, algo que beira o impossível. Além de denotar o rigor da direção beckettiana, *Not I* é um ótimo exemplo da relação complexa entre corpo e linguagem que atravessa toda a obra do autor. Mesmo que, aqui, creio que não haja tempo para falar detidamente sobre o assunto, gostaria de propor que o corpo, em Beckett, é impensável sem a linguagem. Assim, muito além da presença de um corpo sobre um palco, o teatro de Beckett nos faz ver um corpo em sua relação tensa com a palavra, pois o corpo é, ao mesmo tempo, uma produção do universo da palavra e algo que se perde por estar inscrito na linguagem.

Nesse ponto, pensar *Breath* como um corpo implica, para além da experiência do Beckett diretor, uma ancoragem histórica do corpo no teatro. Dos diversos predecessores possíveis para esse intermédio, caberia invocar, aqui, ao menos dois: Maeterlinck e Gordon Craig. Isso pois ambos, à sua época, refletiram sobre a presença, que viam como um problema, do corpo do ator no palco. Pois se Maeterlinck propõe um teatro de andróides, isso se dá por desejar fazer do texto dramático um poema, algo que o fez pensar em um teatro em que o corpo humano fosse levado para a sombra (MAETERLINCK, 2013). Com intenção similar, a invenção da super-marionete, de Gordon Craig, teria como resultado, ele imaginava, que a arte teatral permanecesse sob

o desígnio do autor, e não estivesse submetida ao acaso que o corpo do ator faz iminente (CRAIG, 1911). Tomando ambos como predecessores de um experimento como esse, é possível destacar, em primeiro lugar, que o uso da tecnologia, em *Breath*, faz do espaço cênico um androide, se tomarmos não exatamente segundo a proposta de Maeterlinck, e sim com sua definição corrente: algo que tenha *forma humana*. Em segundo lugar, é notável que este espaço-corpo seja fundado pelo grito e pela respiração. Aqui, então, o aparelho fonador é usado sem reproduzir palavras em um contexto no qual a palavra seria fundante, se continuássemos pensando no gênero drama. Craig, por sua vez, quando propôs que a super-marionete substituísse o corpo vivo do ator, argumentou que o corpo humano tende à liberdade, a escapar da linguagem, sendo que a emoção poderia *rachar* [crack] a voz do ator (CRAIG, 1911, p.56). *Breath*, então, retoma aquilo que ficaria aquém da palavra, como um resto da produção simbólica, e o apresenta integrado à linguagem. Pois o grito, e a respiração, aqui, estão gravados, e podem ser repetidos assim como as palavras de um texto.

Para que se reflita sobre o grito, diversas abordagens seriam possíveis. Mas, via de regra, o grito costuma ser pensado como expressão que faz presente a dor do sujeito, em vez de trazê-la mediada por palavras, pela ausência. Porém, no ponto em que Beckett encontraria tendências contemporâneas do teatro que se organizam segundo a produção de presença, o uso da tecnologia traz outra questão à tona. Pois aqui, o grito é repetido tal qual, no início e no fim da peça, por ter sido gravado, ou seja: a voz em *off* faz o grito ser ouvido como registro da expressão, como expressão do passado. Gravado, o grito de *Breath* põe em cena uma expressão anterior, e por isso, não se trata somente de um grito, e sim, de um vagido (*vagitus*), como se lê na rubrica. O vagido, esse grito de dor primevo, da dor do recém-nascido, foi interpretado por Lacan segundo um trocadilho que faz compreender já o primeiro grito do bebê como um modo de fundação do sujeito na linguagem:

There might be something like the mythical primal scream, which stirred some spirits for some time, but, on this account, the moment it emerges it is immediately seized by the other. The first scream may be caused by pain, by the need for food, by frustration and anxiety, but the moment the other hears it, the moment it assumes the place of its addressee, the moment the other is provoked and interpellated by it, the moment it responds to it, scream retroactively turns into appeal, it is interpreted, endowed with meaning, it is transformed into a speech addressed to the other, it assumes the first function of speech: to address the other and elicit and answer. (DOLAR, 2006, p. 27).

Nesse trocadilho, a relação entre grito e linguagem se dá na transposição de um grito puro [*cri pur*] a um grito para [*cri pour*]. Antes que haja fala, o grito de choro do recém-nascido é compreendido pela mãe como expressão de suas necessidades fisiológicas. Desse modo, quando a mãe interpreta o grito, ele se torna uma invocação: mesmo sem palavras, ao ser interpretado pela mãe como um chamado, o grito do bebê o faz ser inscrito na linguagem, e transforma o grito puro, anterior à linguagem, em um grito mítico. Nesse ponto, então, a psicanálise lacaniana propõe que já no primeiro grito de dor a voz se torna um objeto perdido, um objeto pulsional, junto dos objetos oral, anal e escópico, da visão.

C'est précisément ce caractère de 'manque', d'objet 'perdu', selon la terminologie freudienne, qui inscrit la voix dans le champ du pulsionnel: un objet de jouissance qui 'manque' et qui pousse le sujet à le rechercher, à combler le manque ouvert par sa 'perte', à retrouver la jouissance qui lui est attachée. Mais la quête est vaine et illusoire puisqu'il n'y a pas à proprement parler de perte réelle mais un 'effet de perte' induit sur la voix par l'action de l'Autre et de la signification qu'il attribue à une énonciation langagière." (POIZAT, 2001, p. 130).

Para estabelecer uma diferença simples entre pulsão e instinto, poderíamos dizer que a pulsão é produto da fundação do sujeito na linguagem, diferentemente do instinto, que relegaríamos aos animais não falantes. Por ser produzida pela linguagem, a voz, enquanto objeto pulsional, nos mostra como o grito puro é criação da linguagem, ou seja, sua anterioridade à linguagem é lógica e não cronológica, pois só há vagido, voz mítica, a partir da linguagem. Como define Lacan, a pulsão é o "eco no corpo do fato de que há um dizer" (LACAN, 1975-6, p.6), ou seja, é o conceito que melhor demonstra como nosso corpo não é somente um corpo fisiológico, e sim, um corpo produzido pela linguagem. Segundo essa perspectiva, a voz é, como propõe Michel Poizat, aquilo que deve ser sacrificado para que o sujeito seja inscrito na linguagem: a castração simbólica faz a voz ser ao mesmo tempo o suporte da linguagem e o objeto que se perde. Por ser sacrificada, a voz é o fundamento que liga a carne [*chair*] ao corpo inscrito na linguagem, ou seja, não é simplesmente uma emissão sonora corporal, mas é o que deve ser perdido para que possamos falar.

On peut donc véritablement parler, en l'occurrence, de sacrifice: le sacrifice de la voix qu'il convient d'accomplir pour prendre la parole. On conçoit dès lors que la prise de parole ne soit jamais quelque chose qui aille de soi: prendre la parole suppose toujours inconsciemment que l'on accomplisse ce sacrifice; prendre la parole exige toujours l'effort d'accepter cette perte. Compte tenu de l'enjeu de jouissance qui se trouve misé, selon la modalité rappelée plus haut, c'est donc l'acceptation d'une perte de jouissance qui se trouve en jeu dans la prise de parole et d'une façon plus générale dans le rapport de langage. Cette coupure de la jouissance, opérée par le langage, le signifiant et sa loi dont l'Autre est, comme on l'a vu, le lieu et la source, c'est ce que Lacan appelle *la castration symbolique*. Pour l'être humain, être un 'homme de parole' se paie donc du prix fort, celui de la castration symbolique, celui de la coupure radicale d'avec cette jouissance primitive, mythique, qu'il n'aura de cesse de vouloir retrouver. (POIZAT, 2001, pp. 132-133).

Em *Breath*, Beckett parece ter compreendido como poucos a função de objeto que a voz cumpre, e isso somente ao se valer de recursos tecnológicos. Pois não seria inverossímil, para um corpo, que conseguisse gritar após expirar? Quando esse segundo grito é emitido, após o som da expiração, um outro corpo é criado: um corpo perdido. Se *Breath* é um corpo, a voz que ali se repete para nunca ser perdida põe em cena a tentativa de reencontrar a voz silenciada pelo significante. É como se a cada enunciado que proferíssemos, os significantes girassem em torno de um grito puro perdido; como se a busca pela singularidade expressiva do sujeito fosse a busca por essa voz irremediavelmente perdida; como se houvesse um resto do primeiro grito de dor que ameaça despontar a cada vez que se toma a palavra. A questão, então, é que se o grito é para alguém, ele se endereça, ele invoca. Desse modo, quando Beckett nos faz ouvir um grito em *off*, ele nos chama para imaginar a voz que se ausenta em cada palavra que dizemos. O grito, seguido da luz, invoca o público para ver o palco vazio. Além disso, o público é invocado em um intermédio, ou seja, em uma peça que deve estar posta entre dois atos, ou duas peças. O que *Breath* nos apresenta, então, é a possibilidade de, entre dois atos, entre duas peças, sermos incluídos no espetáculo por meio de um chamado que invoca o público, que nos faz ouvir, em sua obra, um raro chamado que poderia ser lido como quebra da quarta parede, e que, por isso, aliás, o faz ser montado como instalação.

Somos incluídos, então, na cena em que um vagido se torna endereçamento, na cena em que o grito levou o sujeito à sua primeira experiência de satisfação, e que se torna um objeto perdido: uma voz que se perde quando tornada voz para, um grito que se torna apelo ao ser interpretado como expressão de insatisfação. Quando Beckett se

vale da voz em *off*, aqui, tudo se passa como se fôssemos espectadores da perda, os destinatários desse grito que se põe atrás de cada palavra. Assim, enquanto espectadores da perda, somos incluídos, enquanto público, em um cruzamento temporal complexo no qual a tecnologia está posta em relação com o mais arcaico que reside no sujeito.

Referências bibliográficas

BRATER, Enoch. *Beyond Minimalism – Beckett's late style in the theatre*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1987.

BECKETT, Samuel. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, 1986.

_____. *Compagnie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

CRAIG, Edward Gordon. *On the art of the theatre*. Londres: Heinemann, 1911.

DOLAR, Mladen. *A voice and nothing more*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

HAYNES, John, KNOWLSON, James. *Images of Beckett*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2003.

LACAN, Jacques. *Le Séminaire XXIII (1975-1976) – Le sinthome*. Disponível em: <<http://staferla.free.fr>>. Último acesso em: 21/09/2017.

MAETERLINCK, Maurice. “Um teatro de andróides”. trad. Laura Biasoli Moler. In: *Pitágoras 500*, vol. 4. Campinas: abril, 2013.

POIZAT, Michel. *Vox Populi, Vox Dei – voix et pouvoir*. Paris : Editions Métailié, 2001.

SAGAYAMA, M. *Ele fala de si como de um outro : Samuel Beckett e o objeto voz*, 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.



O RITMO E A PRECARIEDADE NECESSÁRIA NA ESCRITA DO ROTEIRO DE GLAUBER ROCHA

Nayla Mendes Ramalho (UnB)¹
Anna Herron More (UnB)

Resumo: Terra em Transe é o roteiro de cinema que imprime no papel os movimentos do filme de mesmo nome, de Glauber Rocha. Escrito em 1965, nos convida a refletir sobre a forma do filme, mas também sobre o próprio ato de escrita e as relações entre escrita e cinema. Nem filme, nem literatura, mas um interstício, o roteiro faz pensar sobre o tempo da escrita que poderá ser tempo na tela, no cinema. Há certo ritmo que é indissociável de uma precariedade necessária, porque política. Este trabalho busca investigar, uma possível leitura do roteiro, como forma de ampliar o modo como entendemos a estética de Glauber Rocha.

Palavras-chave: Glauber Rocha; Precariedade; roteiro de cinema

Ainda que não fosse possível ter acesso aos rascunhos originais dos roteiros de Terra em Transe, teríamos muito material para buscar compreender o que é a política em Glauber Rocha. Sua filmografia, hoje está facilmente acessível na internet, nas coleções vendidas em livrarias; a maior parte de seus textos críticos, estão organizados em três importantes livros; sem contar as numerosas biografias, textos de autores importantes acerca de sua obra, artigos, teses, etc. Há ainda um livro com a compilação de décadas de correspondências entre ele e outros cineastas, produtores, críticos, família. Um outro, hoje esgotado na editora, traz compilados seus roteiros. Contudo, tais roteiros são descrições do que está escrito nos papéis, não são fac-símiles.

Seis anos atrás tivemos acesso aos roteiros originais que estão depositados na Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Hoje estes e muitos outros documentos estão trancados em salas, gavetas, praticamente inacessíveis ao público: agora há apenas um funcionário. Antes, haviam dezenas. A máquina pública amplifica, ainda mais o silêncio do que já estava quase totalmente silenciado, depositado, arquivado.

¹ Graduada em Comunicação Social, com habilitação em Audiovisual (UnB), Mestranda em Literatura (UnB). Contato: naylaramalho@hotmail.com

² De maneira resumida, precisamos dizer que duração, para Bergson, é a evolução criadora, onde há a “criação perpétua de possibilidade” (BERGSON, 2006, p. 15). Seria portanto a passagem do tempo, mas não apenas uma passagem marcada pelos ponteiros do relógio, é a passagem temporal que percorre todo o universo e que se nutre de seus movimentos. A criação perpétua da duração é o ritmo de variação, de aceleração e desaceleração, uma evolução que é a modificação total de um estado interno anterior. Inclusive a modificação é a própria aceleração e desaceleração da mudança, ou seja, o



Lidar com tais roteiros pode ser necessário para dar a ver um pouco do que foi institucionalmente deixado de lado. Necessário para esses rascunhos originais, que poderiam ser lixo – e o são quase isso em seu estado de abandono atual – são também o pouco, o inacabado, mas ao mesmo tempo uma mensagem carregada ao longo dos anos por Glauber em malas pesadíssimas, repletas de papéis, no decorrer de suas viagens e mudanças pelo mundo. Há algo nesses papéis. Ou então, na primeira oportunidade seriam arremessados na lixeira. Há algo ali que Glauber Rocha não quis perder, não pôde deixar perder.

Trata-se aqui de abordar os roteiros-rascunhos de Glauber Rocha pelo que são. Apenas lixo. Sim, mesmo que guardados, catalogados, armazenados. Lixo. Talvez seja essa a ideia do governo de São Paulo ao abandonar a Cinemateca Brasileira. Tudo aquilo é desimportante, é cultura menor, é, como os grafites apagados e substituídos pela tinta cinza, *precariedade*. Pois é a partir mesmo da precariedade na arte, no cinema, no roteiro, que pensaremos a política em Glauber Rocha.

Aqui os roteiros serão lidos como algo em vias de tornar-se pó. Como algo que apenas espera pelo vento para vir a tornar-se outra coisa, parte da terra, do ar, da seca. Essa precariedade é difícil de se olhar. Justamente pela dificuldade em encarar o que pode se perder a qualquer momento, pela urgência que se imprime no gesto de olhar o que se está perdendo. Os roteiros também são perda, mas são também o tempo esculpido no transe.

Os roteiros são rastros do corpo. Um corpo que possuiu um tempo singular que, por sua vez, chamaremos, como Henri Bergson, de duração². Pensar o tempo do corpo como duração nos possibilita pensar o movimento do corpo como gestos performáticos, ou seja, como gestos criativos. Este corpo, o corpo de Glauber Rocha que deixou rastros, portanto, teve uma duração e construiu uma duração no papel, nos roteiros, em uma performance escrita. Essa escrita é o rastro do corpo que performou. O roteiro pode, como rastro, oferecer caminhos para ampliar nosso entendimento acerca da política em Glauber Rocha, já que é nessa performance impressa e deixada como rastros que temos acesso aos indícios, às pistas de suas escolhas estéticas e éticas.

O projeto estético de Glauber Rocha envolve necessariamente uma política, já que para ele, arte é a própria revolução. Glauber Rocha não aceita que o cinema continue sendo apenas

² De maneira resumida, precisamos dizer que duração, para Bergson, é a evolução criadora, onde há a “criação perpétua de possibilidade” (BERGSON, 2006, p. 15). Seria portanto a passagem do tempo, mas não apenas uma passagem marcada pelos ponteiros do relógio, é a passagem temporal que percorre todo o universo e que se nutre de seus movimentos. A criação perpétua da duração é o ritmo de variação, de aceleração e desaceleração, uma evolução que é a modificação total de um estado interno anterior. Inclusive a modificação é a própria aceleração e desaceleração da mudança, ou seja, o conteúdo de algo é a mesma coisa que sua duração.



espaço para o entretenimento, instrumento de manipulação psicológica e construção de dependência cultural. Para Glauber Rocha o cinema pode mais do que isso. Partindo do pensamento anti-colonialista de Frantz Fanon e do cinema do choque do cineasta russo Serguei Eisenstein, Glauber Rocha pensa estratégias de formulação para seu projeto de cinema político. Frantz Fanon parece estar em relação com Glauber Rocha quando este afirma que para o mundo civilizado, independentemente dos avanços estéticos, nossa arte seria primitiva. Glauber diz que há como que um sentimento de nostalgia por parte dos países de primeiro mundo, a partir dos nossos filmes, que representam processos de criação já ultrapassados. Para Glauber é essa nostalgia que faz com que o primeiro mundo tenha algum interesse sobre nosso cinema. A América Latina apenas teria, portanto, trocado de colonizador. O colonialismo mantém-se nessa permanente piedade colonial, que tem, como resposta, por parte do cinema brasileiro, uma esterilidade essencial, uma acomodação à imagem que o estrangeiro mantém daqui. O artista, assume, por isso, uma atitude histérica no Brasil, proferindo discursos apaixonados e mantendo-se incompreendido pelo próprio círculo de artistas a que pertence. O artista aqui é histérico e impotente. “A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do *cinema novo* diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que essa fome, sendo sentida, não é compreendida” (Rocha, 2004, p. 64 e 65). Glauber Rocha por isso quer ir contra o cinema que se opõe à fome, que esconde “a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil”, que esconde através da cenografia e da técnica “a fome que está enraizada na própria incivilização” (Rocha, 2004, p. 65). A fome e a violência em Glauber Rocha são conceitos importantes em seus textos críticos. É a partir deles que o autor pensa um projeto ético e político para sua obra. A fome e a violência são, contudo, mais que conceitos. São gestos necessários na composição da obra como ela é.

Entenderemos, por hora, gesto como o movimento do próprio corpo causado por uma decisão. O gesto necessário faz com que a violência e a fome não sejam representações da realidade, mas passem a ser gestos que abrem caminhos para uma outra maneira de pensar o próprio cinema. Re-pensar o cinema é, para Glauber Rocha, necessário, já que este necessita sobreviver como arte, se diversificando, se diferenciando como estética, técnica e linguagem.

Sua estratégia de transformar arte em revolução, contudo, não é um processo simples, já que, para ele, envolve uma formulação didática. Há diferentes nuances do pensamento ético e estratégico de formulação de uma estética política em Glauber Rocha em seus textos críticos, cartas e roteiros. Estes últimos são uma oportunidade diferenciada para percebermos como ocorre essa formulação ética nos próprios rastros da performance inventiva. Mergulhamos no roteiro em processo, sem a pretensão,



contudo, de afirmar algo absoluto acerca do modo como Glauber Rocha o fez. Estamos aqui buscando atualizar o processo de feitura, como que refazer caminhos, admitindo e nos permitindo nos perder entre as letras, linhas e rabiscos dos rascunhos. As perdas são também os encontros digressivos desencadeados pelos movimentos do roteiro, encontros com outros textos, outros conceitos.

Portanto, nossa escolha em trabalharmos com roteiros em rascunho tem a ver com o fato mesmo da existência e conservação deste material. Contudo, há também uma ideia de emancipação que nos propela. Como em Adorno e mesmo em Glauber Rocha, percebemos os perigos da dominação da indústria cultural sobre a produção de bens artísticos. Adorno nos fala da música moderna erudita que teria sido pensada para que se apreciasse sua performance tendo em mãos sua partitura. Apreciar uma música juntamente com os olhos em sua partitura é aqui uma maneira de emancipação intelectual e artística, é um colocar-se ativamente frente a uma obra, é acompanhar os detalhes da composição a partir de outro meio, é, em certa medida, antecipar os movimentos da música, imaginá-los, traçar caminhos de ida, de volta à música performada: é um quase tornar-se compositor também.

Experienciar um contato com um roteiro de cinema pode também ser emancipador. Neste caso específico dos três roteiros de Glauber Rocha, temos a oportunidade não apenas de conferir de que maneira a imagem fílmica foi construída no papel a partir da linguagem escrita. Este já seria um belo trabalho para, inclusive, verificar momentos de aproximação e distanciamento entre as duas linguagens, como em um trabalho de comparação entre roteiro e filme. Contudo, os roteiros os quais trabalhamos possuem a singularidade, como já o dissemos, de serem rascunhos. Disso decorre que há no papel, além da linguagem escrita, rabiscos, desenhos, cortes. Além disso, um dos roteiros é, na verdade, algo muito próximo de um storyboard, com indicações de enquadramentos e movimentos de câmera. Parece-nos que cada roteiro é, em potência, um filme diferente. Mas o que é cada um desses “filmes”? De que maneira a violência e a fome são trabalhadas, como conceitos? Nossa hipótese é que a violência e a fome são trabalhadas através da ideia de precariedade. A precariedade, nos roteiros, parece estar principalmente nas construções temporais confusas e nas lacunas narrativas, mas também na indecisão dos personagens, e na própria incerteza estética impressa nos movimentos, rabiscos, cortes nos roteiros.



Tal precariedade é necessária porque é parte da essência do roteiro, ou seja, pate do modo como Glauber pensa o cinema e o coloca em um encontro violento com o mundo. Acerca da necessidade, recorremos a Baruch de Spinoza, em seu primeiro capítulo da *Ética*: este é o livro político mais importante de Spinoza, de acordo com Marilena Chauí, já que fala da necessidade. O necessário é o que é parte da essência do modo. O modo, por sua vez, é a maneira singular como o Todo se expressa. Um modo pode ser um ser humano, uma pedra, uma obra de arte, um filme. Contudo, encontrar o que é necessário não é simples. Precisa-se ter idéias adequadas. Conhecer nossa essência, para Spinoza, é conhecer adequadamente nosso corpo, é ter ideias adequadas, que, por sua vez, ligam o corpo à mente. A ideia adequada, dessa forma, nos dá a dimensão do que pode nosso corpo, nos faz conhecer nossa potência de ser, de existir. Esse conhecimento adequado de nosso corpo é necessário, já que é dessa forma que podemos conhecer e ampliar nossa potência de existir e ampliar nossa liberdade. As ideias adequadas, por sua vez, conduzem ao que é essencial, a essência atual do modo. Tal essência é também a potência deste modo.

A precariedade nos roteiros é necessária na medida que é uma ideia adequada acerca do cinema de Glauber Rocha e da relação necessária dele com o mundo. Isto é, é possível inferir a partir do projeto ético e estético de Glauber Rocha, o qual nos referimos anteriormente que este é coerente com o que busca Glauber Rocha, que consiste em transformar o cinema na própria revolução. Se o cinema brasileiro que Glauber critica (como relatamos anteriormente) não assume a fome, a escamoteia em técnicas de cenografia, maquiagem, iluminação parecidas com as de Hollywood, mesmo trazendo a vontade de revolução, ainda não são revolução, já que não integraram a fome a todas as moléculas deste cinema. São cinemas não adequados às próprias ideias que os cercam, com projetos éticos mal formulados, já que os cineastas os quais Glauber critica também querem a revolução, mas continuam afeitos ao modo de fazer industrial, hollywoodiano. Enquanto que em Glauber, desde os rabiscos do roteiro até a finalização dos filmes, há a fome em forma de precariedade. Mas esta não é uma precariedade da falta de pensamento reflexivo. É uma precariedade do que pode se esvaír a qualquer momento. A precariedade é a força do que se esvai, do que muda, do que passa a ser nada em algum momento para dar lugar a outra coisa. Essa essência mutante é também urgente, não é consolidação de uma ideia estética primordial e perfeita.



O Cinema Novo se consagrou justamente por assumir essa mutação urgente. Os roteiros de Glauber Rocha são também movimento, porque mesmo eles não podem ser compreendidos totalmente. Serão outra coisa a cada toque diferente de olhar, a cada passagem de tempo. Isso significa que não há verdade acerca dos roteiros.

Há uma grande importância nas variações de potência dos modos finitos em Spinoza que aqui também nos é importante para buscarmos entender o movimento dos roteiros. Tal variação envolve a força ou potência de sofrer, que é o poder de ser afetado e preencher-se de afecções passivas. O equivalente das afecções passivas é a potência de imaginar. Já a potência de agir, que ao menos em parte preenche a capacidade de ser afetado, as afecções ativas, é a potência de conhecer ou compreender. Deleuze tem uma hipótese: a de que a proporção das afecções ativas e passivas varia e o total de afecções permanece constante. A potência de agir é impedida na mesma proporção que o modo produz afecções passivas e aumentada na medida que o corpo produz afecções ativas. A variação entre a potência de agir e de sofrer são inversamente proporcionais.

Mas há também um outro tipo de variação possível, já que o poder de ser afetado não é constante, é elástico. O modo existente passa por composição e decomposição. Ou seja, nos limites extremos do poder de ser afetado, este permanece constante. Contudo, nos modos finitos existente ela varia, infância, velhice, morte. São estes os momentos em que o corpo pode ser reinventado, de acordo com a variação de potência.

A destruição do corpo em Davi Kopenawa pode ser um exemplo de reinvenção mais radical do corpo. Um transe total, de todas as células do corpo para que quase assumam outra natureza.

“Foi assim que aconteceu. Comecei a beber *yākoana* num certo dia no tempo da seca. A casa estava quase vazia. Não era um período de festa *reahu*, porque os *xapiri* preferem silêncio. Não gostam de descer quando a casa daquele que os chama está cheia, barulhenta e enfumaçada. (...) Eu estava muito ansioso, porque estava longe de conhecer todo o poder dela! Então, de repente, sua imagem, *Yākoanari*, bateu em minha nuca com força e me jogou para trás, no chão. Desmaiei logo e fiquei estirado na praça central, em estado de fantasma. Durou bastante tempo. A *yākoana* tinha me matado mesmo!” (Kopenawa, p. 135).

Há um jogo rítmico de variações acontecendo durante o transe chamânico em Kopenawa, um jogo de resistência, uma guerra que parece visar separar pensamento e corpo, mas que resulta, ao final, em uma identificação radical entre os dois, ainda mais complexificada. Como se corpo e o pensamento, em sua quase separação e destruição



pudessem agora tocar uma essência, o mistério da vida e das existências em forma de cantos e versos. O tempo do transe aqui é o tempo real, que não é o tempo cronológico e medido. É o tempo da vivência que toca uma infinitude. O tempo real, de acordo com Bergson, é o tempo interno, a duração, que é mudança e criação. Esse é o tempo no corpo, na vivência, nos encontros, na atualidade.

Glauber Rocha coloca a reinvenção do corpo no seu rastro de escrita. Talvez de maneira parecida a Davi Kopenawa, propõe violentar o corpo na medida que violenta a forma do filme. Violenta a percepção, que, automatizada, pode estar a esperar certos encontros que em seus filmes escolhe não proporcionar. Constrói o tempo ritmado do estranhamento, da morte da expectativa, que retira o referencial psicologizante narrativo e subverte o encadeamento narrativo previsto. Glauber Rocha atua sobre a imaginação, mas traz a possibilidade de uma imaginação politizada.

No roteiro de *Terra em Transe*, de 1965, através da quebra das expectativas das ações no enredo, dos saltos estranhos no tempo, das ambientações impossíveis, do ritmo das sequencias, nos lança ao transe da leitura. Recria o real e amplia, pelo choque, a possibilidade de pensarmos o corpo. Assim, é a precariedade do roteiro e do cinema de Glauber Rocha que complexifica relações, que nos faz sermos capazes da criação e da repetição multiplicadora. O choque em *Terra em Transe* quebra a mistificação do cinema e faz a imagem ser real, porque entrega o poder a quem assiste. O poder não está em uma entidade maior e inatingível. Está com cada um que lê o roteiro e por isso há a possibilidade de uma imaginação que aumenta a potência. Separa a alma do corpo por alguns momentos em um choque, mas de maneira não escamoteada. Esse é o problema da imaginação com fins alienantes do cinema industrial, ela esconde que o que se vê é imaginação. Faz com que pareça verdade, mas é uma falsidade perigosa porque trabalha com emoções reais, catárticas, que drenam a possibilidade de sentir o mundo real, já que nos lançam a um mundo inatingível porque construído perfeitamente não dando espaço para a criação de quem assiste. Glauber Rocha, portanto vai contra a descoincidência e alienação. A imaginação que nasce de uma arte com um trabalho ético, como em Glauber, pode indicar caminhos para o abandono da idéia inadequada, através da produção de sentimentos inquietantes e não confortáveis. O desconforto do tempo. Esse tempo que é tudo que achamos possuir, mas quando Glauber o manipula, alterando a percepção do “real”, nos lança ao caos.

Referências bibliográficas

AVELLAR, J. C.. *A Ponte Clandestina*. São Paulo: Edusp, 1995.



BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: UNESP Editora, 2006.

CHAUÍ, Marilena. *Política em Espinosa*. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. (2ª Edição) Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Tradução: Eloiza Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Les Editions de minuit, 1968.

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: Éditions La Découverte & Syros, 2002.

FANON, Frantz. *Los condenados de la Tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

KOPENAWA, Albert Bruce, Davi. *A queda do céu: Palavras de um Chamã Yanomami*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: Textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Tradução: Eleonora Bottman. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. *Terra em transe*. Roma : s.n., 1965.03.02. 31 p. Datilografado, cópia carbono.

ROCHA, Glauber. [Roteiro de Terra em transe]. s.l., 196-. 32 p. Mimeografado.

ROCHA, Glauber. [Rascunho de roteiro de Terra em transe]. s.l., 196-. 12 p. Manuscrito.

ROCHA, Glauber. *Roteiros do terceyro mundo*. (Org. Orlando Senna) Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. (Org. Ivana Bentes) São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Tradução: Grupo de estudos Espinosanos: Coordenação Marilena Chauí. São Paulo, Editora Universidade de São Paulo, 2015.

VENTURA, Tereza. *A Poética Polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte,



2000.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

APONTAMENTOS PARA RELAÇÕES INTERARTES: A LITERATURA, O TEATRO E O CINEMA A PARTIR DA OBRA *A PERSONAGEM DE FICÇÃO*.

Raissa Gregori Faria Neves (UNB)¹

André Luís Gomes (UNB)²

Resumo: Anatol Rosenfeld, Antonio Cândido, Decio de Almeida Prado e Paulo Emilio Salles Gomes reuniram seus ensaios sobre a personagem de ficção no teatro, no cinema e na literatura em uma mesma obra, *A Personagem de Ficção*, publicada em 1968, buscando assim estabelecer fronteiras e pontes entre as diferentes linguagens. Em um tempo em que as linguagens artísticas se caracterizam por hibridismos, o presente artigo visa rever as categorias de análise propostas pelos críticos acima citados e entender em que medida elas nos ainda nos ajudam a entender as fronteiras e os fundamentos de cada linguagem em seus propósitos e poéticas ou em que medida já foram superadas.

Palavras-chave: Literatura; Teatro; Cinema; Ficção; Personagem.

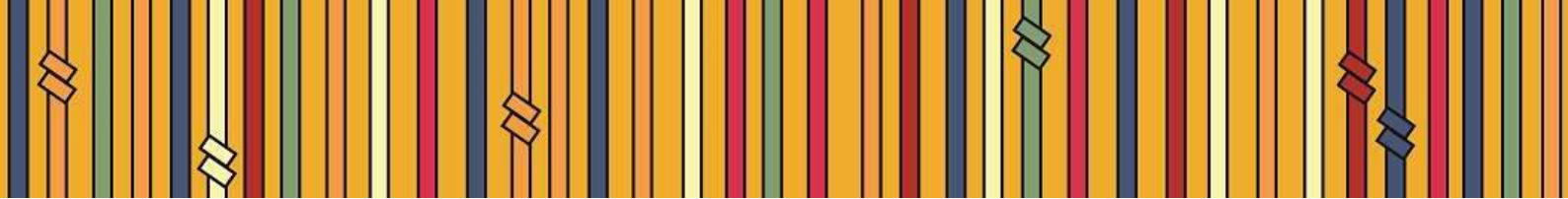
1. A Poética de *A Personagem de Ficção*.

O livro *A personagem de Ficção*³ escrito a oito mãos por quatro dos maiores pensadores das ciências humanas brasileiros é central no estudo das diferentes linguagens artísticas. Propõe paradigmas para uma poética da Literatura, do Teatro e do Cinema. O conjunto de textos do livro é articulado por um elemento comum, a personagem de ficção, e cada autor explana sobre a personagem na linguagem que lhe compete. O propósito de debate é a própria condição de existência deste livro, em que a interdisciplinaridade está no tema e na composição, ainda que seu o arcabouço conceitual se estruture a partir da Literatura como um ponto de vista privilegiado. *A Personagem de Ficção* é uma obra que nos permite o acesso para a problematização das diferentes linguagens, configurando-se como um estudo de poética que conversa diretamente com as obras de seu tempo. Em que medida esta poética crítica ainda vigora diante das poéticas artísticas contemporâneas é o que o presente artigo visa compreender.

1 Graduada em Filosofia (USP), Mestranda em Literatura e Outras Artes (UNB), exerce a profissão de atriz e docente de interpretação. Contato: raissagregori@gmail.com.

2 Professor Doutor em Literatura (UNB), coordenador do grupo de pesquisa LIAME - Literatura Artes e Mídias e do evento Quartas Dramáticas, além de diretor do Grupo de Quartas de teatro.

3 O livro, publicado em 1968 como título inaugural da coleção *Debates* da editora Perspectiva, é a reprodução do Boletim 284 da Faculdade de Filosofia Ciência e Letras da Universidade de São Paulo de 1964. Tal boletim foi resultado das atividades do Seminário Interdisciplinar, coordenado pelo professor Antonio Candido sobre o que ele comenta, “iniciativa pela qual procuro dar aos cursos a meu cargo o caráter de inter-relação com outros pontos de vista, indispensáveis ao estudo da Teoria Literária.” (2000, p.5). Candido assina o ensaio. São coautores: Anathol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado, Paulo Emilio Salles Gomes.



A Personagem de Ficção compreende quatro artigos que dialogam entre si: *Literatura e Personagem*, de Anatol Rosenfeld, *A Personagem do Romance*, de Antonio Candido, *A Personagem no Teatro*, de Décio de Almeida Prado e *A Personagem Cinematográfica*, de Paulo Emílio Sales Gomes. Em toda a obra as discussões sobre a personagem servem de impulso para a discussão sobre o verdadeiro no ficcional e sobre as especificidades das linguagens.

Logo no primeiro artigo *Literatura e Personagem* identificamos que o primeiro conceito a ser definido é o de *Ficção* e quais são os domínios de seu campo. Personagem e ficção se relacionam de modo íntimo e interdependente: é a personagem que em última instância realiza o ficcional e, dialeticamente, a ficção precisa da personagem para acontecer. Rosenfeld afirma que o caráter ficcional não se define por critérios de valoração, a definição do caráter ficcional se dá em termos ontológicos, lógicos e epistemológicos (2000, p.15). Vejamos cada um deles:

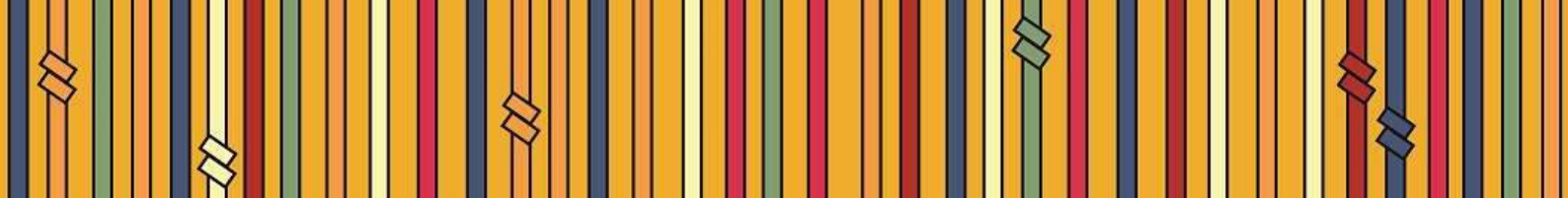
1- Ontológico: Os seres e mundo do ficcional não precisam corresponder a seres e mundo de existência fora do âmbito do ficcional, ou ainda, como nas palavras de Candido são “entes da ficção” (2000, p. 55).

Uma das diferenças entre o texto ficcional e outros textos reside no fato de, no primeiro, as orações projetarem contextos objectuais e, através destes, seres e mundos puramente intencionais, que não se referem, a não ser de modo indireto, a seres também intencionais (onticamente autônomos), ou seja, a objetos determinados que independem do texto (ROSENFELD, 2000, p.17).

A afirmação quer nos dizer que no texto de ficção algo que é da ordem da pura intenção do sujeito (seja o que escreve, seja o que lê), que não se relaciona com a realidade a não ser indiretamente, projeta um contexto objetivo. Ou seja, o texto da ficção possui um universo de ontologia próprio, seu caráter de existência prescinde de correspondência ao mundo ontologicamente determinado como real, ainda que guarde com ele uma relação de verdade nesta projeção. A relação de verdade, o que é verdadeiro na produção fictícia, é a eficiência com que esta recompõe um processo de projeção do real e seus efeitos, e não da efetividade do real. A verdade fictícia portanto não está na existência, mas na ilusão, o que constitui o segundo termo.

2 - Lógico: A verdade no interior de uma obra de ficção não deve corresponder à realidade, mas à verossimilhança, ou seja, a coerência com a possibilidade de realidade tal como ela é percebida. A verdade é uma certa lógica de operação da verdade. O que nos leva ao terceiro e último termo.

3-Epistemológico (a personagem): é a personagem quem de fato aciona o ficcional. A sensação de ficção só pode ser percebida pelo receptor através da personagem. O



universo da ficção proporcionado pela ilusão do real necessita da mediação de um canal antropomórfico:

A descrição de uma paisagem de um animal ou de objetos quaisquer pode resultar, talvez, em excelente “prosa de arte”. Mas esta excelência resulta em ficção somente quando a paisagem ou o animal (...) se “animam” e se humanizam através da imaginação pessoal (...) No fundo é isso que Lessing pretende dizer no seu *Laocoonte* ao criticar um poema descritivo por lhe faltar o que chama – segundo a terminologia do século XVIII – a “ilusão” (*Taeuschung*), ou seja, a impressão da “presença real” do objeto. Tal “ilusão” somente é possível pela colocação do leitor dentro do mundo imaginário, mercê do foco “personal” que deve animar o poema e que lhe dá caráter fictício. (ROSENFELD, 2000, p.27)

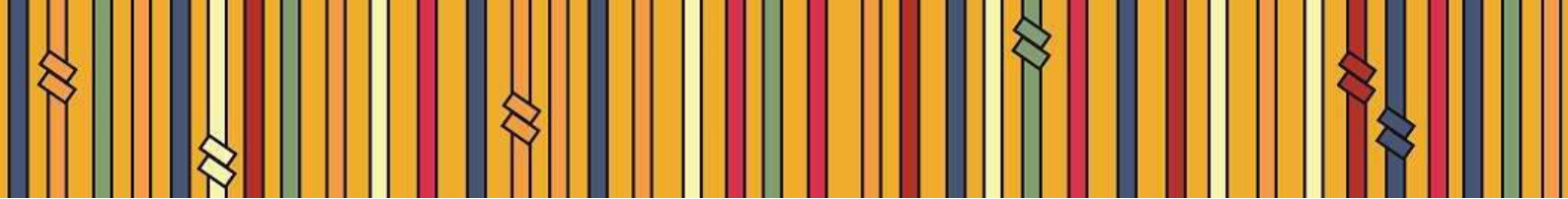
Rosefeld recorre ao *Laocoonte* de Lessing⁴ para defender que somente através do personagem que o texto se “anima”; é o personagem que introduz o leitor no universo da ficção e isso se opera através da ilusão que só a identificação com o humano, com o personagem pode proporcionar. Apesar de prescindir de valores estéticos para ser ficção é da ordem da poética o que permite acontecer a ficção, uma vez que a ficção depende da ilusão de realidade para se processar. Personagem, verossimilhança, ilusão, uma antiga receita para o ficcional.

No decorrer dos textos são trabalhados aspectos formais do acontecimento da ficção nas diferentes linguagens, mas o livro não escapa de um “literaturocentrismo”. Décio de Almeida Prado afirma que através do diálogo e completada pelo ator, a personagem de teatro acontece em toda sua potência mimética da realidade. Ele diz que “tanto o romance quanto o teatro falam do homem - mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator.” (PRADO, 2000, p.85) insinuando assim sua crença na potência da especificidade da linguagem, mas em seguida diminui o teatro em relação à literatura, presumindo a incapacidade da linguagem teatral de atingir a interioridade das personagens⁵:

Como caracterizar, em teatro, a personagem? Os manuais de *playwriting* indicam três vias principais: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito. (...) No romance é possível apanhar esse “fluxo de consciência”, que alguns críticos apontam como “o aspecto mais característico da ficção no século vinte” (...), quase em sua fonte de origem, naquele estado

4 LESSING, Ephraim Gotthold. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução Seligmann-Silva, M., São Paulo: Iluminuras, 1998

5 Difícil se furtar a tomar uma posição diante da desvantagem apontada por Prado nesta citação. Não seria a encarnação viva da personagem no ator justamente a chave de acesso no teatro à interioridade da personagem, representando assim não uma desvantagem mas uma forma própria a linguagem, e, por isso sendo mesmo até uma vantagem da forma teatral? Contudo, problematizar a função do ator em relação à personagem seria tema para um novo artigo, o presente atém-se à personagem como pilar do sistema poético que suporta a concepção de ficção apresentada em *A personagem de ficção*.



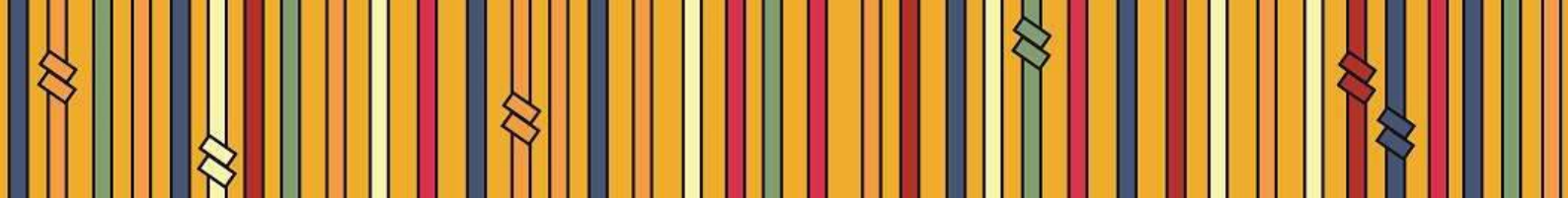
bruto, incoerente, fragmentário, descrito pelos psicólogos (...) No teatro todavia, torna-se necessário não só traduzir em palavras, tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador, ao contrário do leitor de romance, não tem acesso à consciência moral ou psicológica da personagem. Compreende-se pois que o teatro não seja o meio mais apropriado para investigar as zonas obscuras do ser. (PRADO, 2000, p.88)

Embora Prado se proponha a determinar a especificidade da linguagem teatral a Literatura é o domínio referencial estruturante e privilegiado. O único autor que aponta para um caminho diverso no conjunto de textos da obra é Paulo Emílio Salles Gomes. Gomes constrói um percurso curioso para o leitor de seu ensaio. Em um primeiro momento ele propõe adotar as categorias de análise dadas para o romance e o teatro por Candido e Prado, uma vez que a arte cinematográfica deveria, tradicionalmente, a estas linguagens seus referenciais de criação estética. Mas em seguida ele mesmo nega essa possibilidade, emancipando-se do terreno estético para atingir a especificidade da linguagem cinematográfica.

Fundamentalmente arte de personagens e situações que se projetam no tempo, é sobretudo ao teatro e ao romance que o cinema se vincula. A história da arte cinematográfica poderia limitar-se, sem correr o risco de deformação fatal, ao tratamento de dois temas, a saber, o que o cinema deve ao teatro e o que deve a literatura. O filme só escapa a esses grilhões quando desistimos de encará-lo como obra de arte e ele começa a nos interessar como fenômeno. Não é na estética, mas na sociologia que refulge a originalidade do cinema como arte viva do século. (GOMES, 2000, p. 105-106)

Paulo Emílio é o único autor entre os quatro a apontar para uma concepção em que as especificidades das linguagens artísticas estejam fora do campo poético, uma visão a qual pretendemos no presente artigo nos filiar e compreender à luz das novas poéticas, cujas incorporações de diferentes linguagens nas obras desafiam as velhas fronteiras artísticas. Tais poéticas que irrompem de modo mais sistemático a partir dos anos 70 e que se ligam ao seu contexto sociológico mais amplo, ao acirramento da lógica capitalista e conseqüente acirramento dos processos modernos da humanidade.

Ainda que no breve e último ensaio da obra Paulo Emílio abra essa brecha conceitual para uma nova concepção poética apoiada em outros domínios do saber, a referência à literatura ao longo de toda a obra de *A Personagem de Ficção* é imperativa e os preceitos ontológico, lógico e epistemológico da ficção definidos por Rosenfeld são tomados como premissa. A ilusão de realidade, a verossimilhança e o personagem que realiza a totalidade de ficção via identificação. Quatro aspectos centrais utilizados para

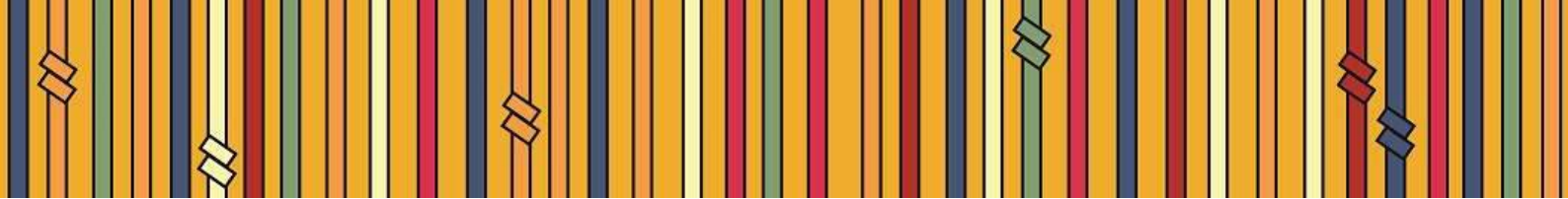


caracterizar a produção artística ficcional na literatura que correspondem perfeitamente ao sistema ficcional teatral de Stanislavski e ao cinema realista idealista de modelo Hollywoodiano, que correspondem ao universo do drama. Arte, ficção e drama colocam-se como conceitos praticamente inseparáveis na modernidade, desde o século XIX de Lessing, passando pelo século XIX e adentrando a cultura de massa e a indústria cultural no século XX. Entretanto, a partir dos anos 70, evocando a tradição das vanguardas históricas e lidando com a nova contribuição da *performance art*, começa a surgir no campo das artes cênicas experiências de ruptura com esta tríade de conceitos implicando na necessidade de renovação de tais categorias de representação teórica das artes.

2. Uma Nova Poética para as Novas Poéticas Contemporâneas.

Segundo Nestor Garcia Canclini: “Como saber quando uma disciplina ou um campo de conhecimento mudam? Uma forma de responder é: quando alguns conceitos irrompem com força, deslocam outros ou exigem reformulá-los.” (CANCLINI, 2003, p.17). A pergunta de caráter sociológico mais abrangente de Canclini, que se detém sobre os processos de formação identitária na América Latina a partir dos anos oitenta com a globalização, pode e deve ser estendida às poéticas artísticas contemporâneas. O conceito de híbrido que Canclini fará uso para a caracterização deste novos processos de formação identitária pode e deve ser aplicado às novas poéticas contemporâneas. Vamos à definição dada pelo autor: “Entendo por hibridização processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (CANCLINI, 2003, p.19). É justamente este o movimento que opera nas novas expressões poéticas que surgem a partir dos anos 70, desafiando as categorizações tradicionais das linguagens numa formulação atualizada da dialética - instâncias a princípio distintas re combinadas para gerar novas formas.

Um autor central a nos fornecer o instrumental para discussão das transformações na arte do sistema que interliga drama, ilusão, personagem e ficção é Hans-Thies Lehmann em seu livro *O Teatro Pós-Dramático*, publicado pela primeira vez em 1999. Motivado pela tentativa crítica de voltar-se para a cena viva contemporânea e apreender formas teatrais que não se explicam mais pelo binômio Stanislavski/Brecht, o teatro pós-dramático se não chega a ser de todo refratário às categorias da poética literária, pelo menos opõe-se frontalmente ao *textocentrismo*, emancipando-se da literaridade e aproximando-se da velocidade e superficialidade da cultura em sua forma atual da modernidade (LEHMANN, 2000, p.17), gerando a necessidade de novas categorias de interpretação. A partir de Lehmann nos será possível verificar a hipótese de que as novas possibilidades de poéticas artísticas e também de categorias teóricas

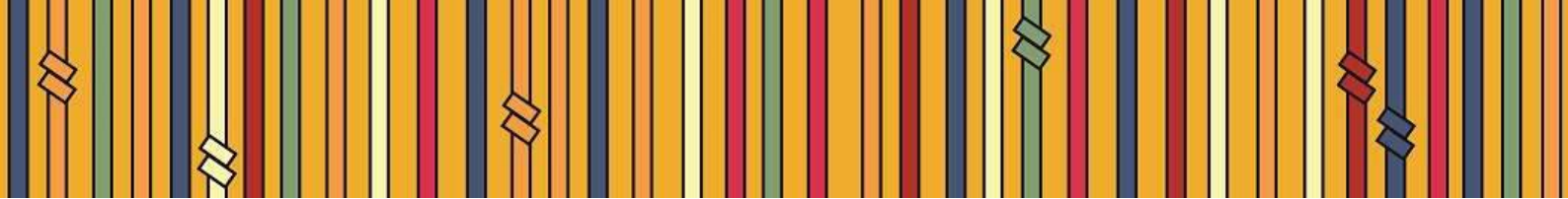


interpretativas podem vir do teatro por questões menos estéticas do que históricas, e que hoje as fronteiras artísticas se encontrem muito mais na esfera da economia de sua produção do que no instrumental da criação, que parece emancipar-se cada vez mais de fronteiras e achar suas inovações justamente na recorrência a outras estéticas.

A obra *A Personagem de Ficção*, escrita em 1968 se situa no momento exatamente anterior ao recorte proposto por Lehman de análise a partir dos anos 70. O teatro pós-dramático compreendido como a compilação de diferentes artistas sobre os quais se debruça (LEHMANN, 2011 p. 28-29) aponta para uma nova tendência que rompe com o esquema estruturante da ficção que encontramos em Rosenfeld. A cena, principalmente teatral, se prestará a romper com o drama de uma maneira diversa à saída que se opera na crítica brechtiana. A crítica ao sistema dramático operada no teatro épico de Brecht estaria histórica e esteticamente presa ao que se refere a ele através da sua negação e também por não romper com a totalidade do universo ficcional, ainda que (inter) rompa com o processo de identificação do receptor. Na poética pós-dramática a ruptura acontece via a impossibilidade do drama, da totalidade representativa mimética, da apresentação de um todo ficcional:

Totalidade, ilusão e representação de mundo estão na base do modelo “drama”, ao passo que o teatro dramático, por meio de sua forma, afirma a totalidade como modelo do real. O teatro dramático termina quando estes elementos não mais constituem o princípio regulador, mas apenas uma variante possível da arte teatral. (LEHMANN, 2011, p.26)

Assim Lehmann conceitua um novo tempo na cena teatral que corresponde aos novos tempos, não como uma ruptura absoluta, mas apenas como uma variável que desloca a totalidade de uma compreensão anterior do mundo e das artes. Lehmann esclarece porque escolhe a terminologia *pós-dramático* em detrimento de *pós-moderno*. O termo *pós-moderno* a princípio apresentaria a vantagem de enredar terminologia artística com sociológica, contudo ele não alcança o cerne do novo fenômeno artístico e, portanto, sociológico, uma vez que tal fenômeno corresponde a processos que rompem com a totalidade do *drama* e não da *modernidade*. Ao partir da cena teatral, Lehmann se inscreve numa tradição maior que pensa as transformações do modo de percepção na contemporaneidade e, ao afirmar que “o modo de percepção que se desloca: a percepção simultânea e multifocal substitui a linear-sucessiva” (Lehmann, 2000 p.17) dialoga com outros teóricos do hoje e seus processos de atualização da modernidade em suas diversas nomenclaturas, como Agamben e o *Contemporâneo*, Jameson e o *Capitalismo*

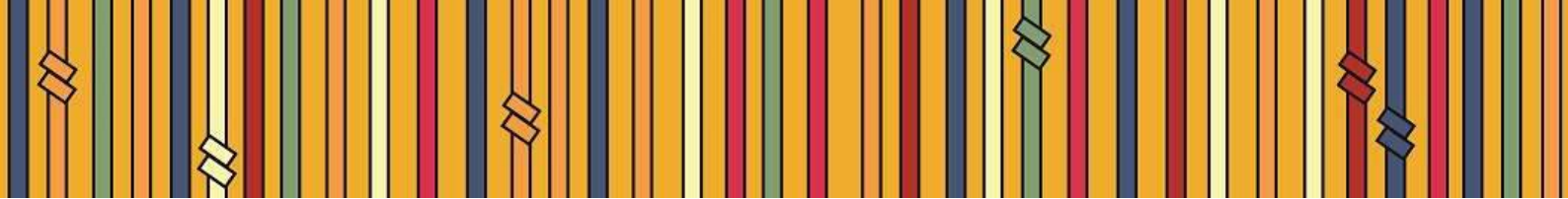


Tardio e Lipovetsky que, como Lehmann, evoca o pós-moderno para abandoná-lo em detrimento da terminologia *Hipermodernidade*:

O neologismo pós-moderno tinha um mérito: salientar uma mudança de direção, uma reorganização em profundidade do modo de funcionamento social e cultural das sociedades democráticas avançadas. (...) Ao mesmo tempo, porém, a expressão pós-moderno era ambígua, desajeitada, para não dizer vaga. **Isso porque era evidentemente uma modernidade de novo gênero a que tomava corpo, e não uma simples superação daquela anterior.** Donde as reticências legítimas que se manifestaram a respeito do prefixo pós. E acrescente-se isto! Há vinte anos, o conceito de pós-moderno dava oxigênio, sugeria o novo, uma bifurcação maior; hoje, entretanto, está um tanto desusado. O ciclo pós-moderno se deu sob o signo da descompressão cool do social; agora, porém, temos a sensação de que os tempos voltam a endurecer-se, cobertos que estão de nuvens escuras (LIPOVETSKY, 2004, p.52, grifos nossos)

Uma modernidade de novo gênero, que já não se entusiasma com os feitos do progresso e não se orienta por grandes utopias, cuja expressão do Capital orienta-se muito mais pelo desenfreno do consumo do que pelas determinações da produção, em que as disciplinas se afrouxam no mesmo ritmo da perda da fé revolucionária, uma *hipermodernidade*, como denominará Lipovetsky, será o berço de uma arte que exprime os aspectos de seu tempo. A perda de um sentido totalizante, que já caracterizava o moderno é hiperlativizada na nova forma histórica da modernidade mais consumista, cujo próprio modo de percepção se desloca acompanhando um novo modo de conhecimento do mundo mais fragmentário, menos literal, mais veloz, mais superficial (LEHMANN, 2000, p.17), uma percepção também mais consumista e que nem por isso perde em habilidade de criticar a si mesma.

Neste contexto em que o panorâmico toma conta e o disciplinar se arrefece em detrimento do multi, do inter, do supradisciplinar, as diferenças entre as linguagens apontam muito mais para as condições de circulação dos “produtos” artísticos, ou seja, pela sua forma de consumo do que por barreiras estéticas, e, talvez, justamente por isso a questão esteja se resolvendo no campo do teatro onde a falta de vocação para a comercialização o empurraria a negar os artificios da indústria cultural. Ainda segundo Lehmann, no teatro a recepção e a produção devem ser simultâneas, significando que produtores e receptores devem compartilhar um tempo de vida em comum o que acirra a desvantagem do teatro em termos econômicos, cujo produto não palpável é de difícil circulação (2011, p.17). Se a potência comercial das artes cênicas fica prejudicada desde a sua essência, o teatro emancipa-se das regras da cultura de massas pois nunca chegará



mesmo à indústria cultural, permanecendo como quase única possibilidade de existência do teatro ser “alternativo”:

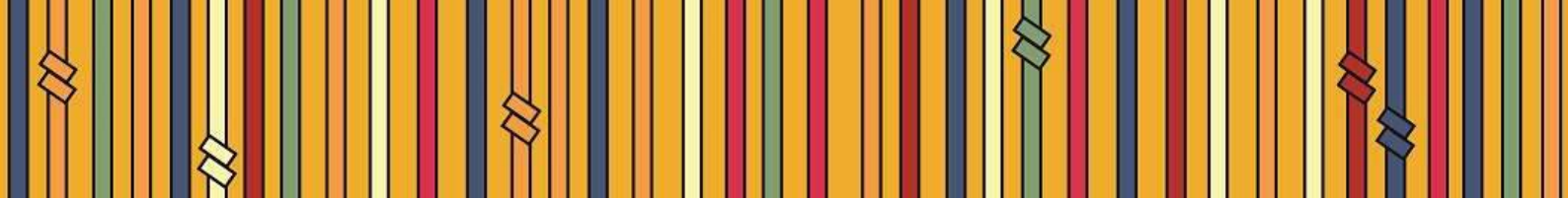
O teatro não mais constitui um meio de comunicação em massa (...) Diante da pressão exercida pelo estímulo das duas forças conjuradas, a da velocidade e a da superficialidade, o discurso teatral aproxima-se delas e se emancipa da literalidade. (LEHMANN, 2017, p.17)

A incorporação do que nega parece ser elemento decisivo na caracterização do pós-dramático. A fragmentação, a emancipação da literalidade, a incorporação da superficialidade, da velocidade da confusão de um mundo que o pós-dramático problematiza em cena são recursos estéticos comuns que já foram denominados pelo que se caracterizou teatro pós-moderno. Mas estas novas condições estéticas não se caracterizam por estarem após a modernidade, que não se extinguiu, apenas se adensou, mas sim após a estrutura do drama que ainda vigora como referencial:

O adjetivo “pós-dramático” designa um teatro impelido a operar para além do drama, em um tempo “após” a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. “Após” o drama significa que este continua a existir como estrutura - mesmo que enfraquecida, falida - do teatro “normal””. (LEHMANN, 2011, p.33)

O professor e pesquisador das artes cênicas Fernando Villar é outro autor que procura uma nova terminologia para nomear processos artísticos do contemporâneo. Em um artigo deste mesmo ano, 2017, escrito para a revista da MIT - Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, destinado a dialogar diretamente com a realidade viva da cena contemporânea, ao se deter sobre o trabalho do artista belga Alain Platel, Villar defende o uso do termo *híbrido*, de Canclini, aplicado às artes. Destarte, Villar amplia a discussão de Lehmann no interior do teatro para práticas artísticas que se prestam a interdisciplinaridade cada vez mais radical:

Para Roland Barthes, “é precisamente esse desconforto com classificação que permite o diagnóstico de uma certa mutação”, indicando o início efetivo da interdisciplinaridade – que é desenvolvida “quando a solidariedade das velhas disciplinas é derrubada” e plenamente concretizada no encontro de “um novo objeto e uma nova linguagem” (1977, 155). (...) Interdisciplinaridade ultrapassa a multidisciplinaridade que congrega diferentes disciplinas sem promover trocas ou diálogo entre as mesmas (...) As artes contemporâneas demandam impulsos por outras categorizações, mas também denunciam a falibilidade de demarcações autoritárias, sobre



disciplinas, sobre interdisciplinaridades, sobre artes. Entretanto, ignorar esta moldura conceitual de artes híbridas significaria desconhecer uma chave principal que caracteriza uma miríade de poéticas contemporâneas contundentes, como a de Platel. (VILLAR, 2017 p.5-6)

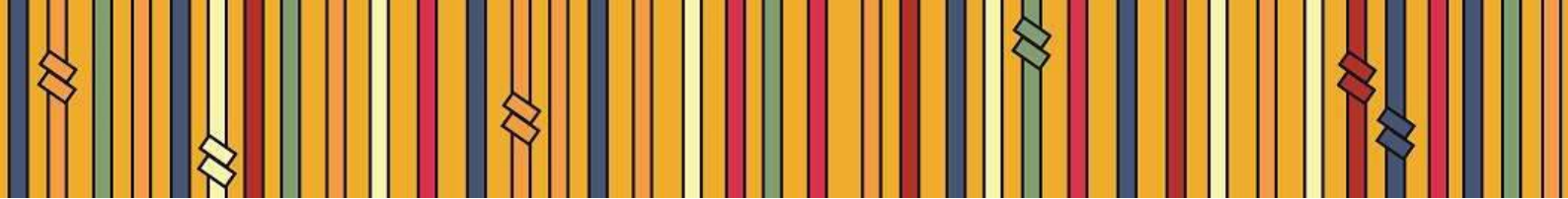
Com Lehmann somos levados ao que está após o drama, com Barthes e Villar ao que está além do multidisciplinar. Em ambos os casos o esquema totalitário da ficção apresentado por Rosenfeld na obra *A Personagem de Ficção* é colocado em cheque. As novas poéticas ditas híbridas ou pós-dramáticas rompem com a visão totalizante de mundo e de obra, fragmentam ou até prescindem da figura da personagem (para espelharem a fragmentação do sujeito no mundo hipermoderno). Mas conseguirá este rompimento abalar também as estruturas da ficção? Como se sustenta, neste quadro, o ficcional? As formulações de Lehmann para poética teatral expandidas aqui, via radicalização da interdisciplinaridade, às demais linguagens artísticas, abalam diretamente dois dos componentes centrais da definição do ficcional por Rosenfeld: o lógico - a verdade da obra não mais implica em verossimilhança - e o epistemológico - o personagem não é mais o realizador da ficção como catalisador antropomórfico referente a uma totalidade ilusória.

A existência da ficção, entretanto, ainda procede para caracterização do universo autônomo das artes e ainda está implicada no fazer artístico. Fazer arte ainda é, mesmo sem uma totalidade da obra ou do personagem, fazer ficção.

3. A Vigência da Ficção no Contexto Poético Contemporâneo.

Embora os aspectos lógicos e epistemológicos tenham se esmaecido diante da recusa contemporânea do drama e, conseqüentemente do enfraquecimento da função da personagem, o aspecto ontológico da ficção, como pensado por Rosenfeld, é mantido e radicalizado nas poéticas vigentes contemporâneas. Ainda que se desconstrua a narrativa a até que se exploda a fábula, que se fragmente personagem e sujeito, que a obra não se feche numa totalidade e afirme seu caráter processual e não mimético da realidade, a ficção sempre prescindirá da correspondência imediata ao existente, afirmando sua esfera autônoma de ficção.

É precisamente esta não correspondência imediata que configurará a ficção como processo privilegiado de conhecimento do homem, pois reproduz a realidade em seus processos em como ela afeta o “receptor”, o ser vivente da realidade; podendo reconstruir o real em seu modo operativo (criativo) e não em sua factualidade, nos dando a conhecer o mundo esteticamente, através da impressão sensível, tal como acontece na própria vida. Diz Rosenfeld sobre a personagem na ficção:

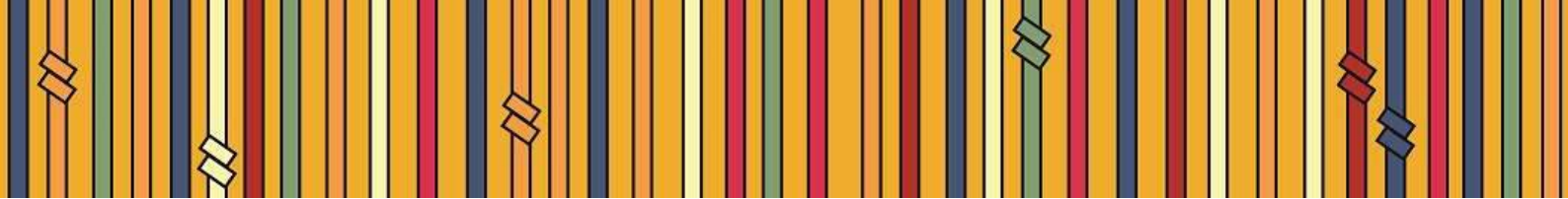


Antes de tudo porém, a ficção é o único lugar em termos epistemológicos em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações. E isso a tal ponto que os grandes autores, levando a ficção ficticiamente às suas últimas consequências, refazem o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real.
(ROSENFELD, 2000, p.35)

A ficção permanece como universo ontológico à parte, mas pensar a ficção é pensar o contrário do à parte: como ela se relaciona com o mundo, sua representação do real sua interpretação do que lhe é contemporâneo. O ficcional independe da verdade, pois será verdade na medida em que fabula seu tempo, em que exprime as inquietações de seu tempo e assim o “representa”. A Ficção assim erige inabalável em sua condição ontológica, é domínio do conhecimento em que não é preciso ser real para dizer o real:

No fundo, em termos lógicos e ontológicos, a ficção define-se nitidamente como tal, independentemente das personagens. Todavia, o critério revelador mais óbvio é o epistemológico, através da personagem, mercê da qual se patenteia - às vezes mesmo por meio de um discurso especificamente fictício - a estrutura peculiar da literatura imaginária. (ROSENFELD, 2000, p.27)

A dimensão ontológica como formulada por Rosenfeld resiste às inovações dos híbridos e do pós-dramático e sua condição de verdade agora se conecta à crítica de seu tempo, em uma radicalização do moderno e não no ultrapassar do mesmo. Lehmann, com Villar, também recorre a Barthes para nos fazer entender este novo panorama “se na modernidade, segundo Roland Barthes, cada texto levanta o problema da sua possibilidade - sua linguagem alcança o real? - na prática radical a encenação também problematiza seu status de realidade aparente” (LEHMANN, 2011 p.19). A apreensão da realidade portanto, seja ela qual seja, é a verdadeira questão do fictício e verdadeira razão de ser deste domínio do conhecimento humano autônomo à realidade factual. Se o “caráter de inter-relação” (CANDIDO, 2000, p.5) pretendido pelo professor Antonio Candido em seu Seminário Interdisciplinar sobre a personagem de ficção parece tímido diante do que reivindica parte relevante da arte contemporânea, entre artistas, obras, grupos e crítica, se as fronteiras e os limites comparativos entre linguagens não é mais para onde devemos jogar as luzes de nossa compreensão e sim para como elas se hibridizam; se, como sugeriu Paulo Emílio, a recorrência à sociologia e à análise da circulação da arte é chave para entender os limites de suas fronteiras; ainda sim a arte é



ficção, se faz mentira para se fazer verdade e em uma reconciliação com Rosenfeld terminamos evocando Goethe, concluindo o presente artigo como ele, Rosenfeld, conclui o seu: “Através da arte, disse Goethe, distanciamos-nos e ao mesmo tempo aproximamos-nos da realidade”. (ROSENFELD, 2000, p.49)

Referências bibliográficas

AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesto. Chapecó, Editora Argos, 2009

CANDIDO, Antonio., GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 2000.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo, Edusp, 2003.

CARVALHO, Sérgio de. Apresentação in: LEHMANN, Hans-Thyes. *O teatro pós-dramático*. Trad. de Pedro Sussekind, São Paulo, Cosac Naify, 2011.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra, 1996

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo, Ática, 1997.

LEHMANN, Hans-Thyes. *O teatro pós-dramático*. Trad. de Pedro Sussekind, São Paulo, Cosac Naify, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. *Tempos hiper-modernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo, Ed. Barcarolla, 2004

QUEIROZ, Fernando Antonio Pinheiro Villar de. *Esta dança é para todos, em um mundo que também o deveria ser. Avante, mundão, caminhemos!* In: *CARTOGRAFIAS. MITsp. Revista de Artes Cênicas*. São Paulo, N. 4, 2017.

AQUELES UNS E AQUELES OUTROS UNS:

Testemunho na Tetralogia Amazônica de Benedicto Monteiro

Abilio Pacheco
(Doutorando- Unicamp / Professor - UFPA)¹


Resumo: A obra principal de Benedicto Monteiro, escritor, político, advogado, militante de esquerda e cassado após o golpe de 64, consiste na publicação de três romances, cada um deles apresentando dois narradores em contra-canto e com a inserção de material linguístico o mais variado possível (cartas, relatórios, poemas, letras de canção, fragmentos de jornais, revistas, transcrições de rádio, etc.). Nosso intento é observar como o romance Verde Vagomundo (1972 – o primeiro da tetralogia), ao narrar sobre a realidade Amazônica num contexto de exceção política provocado pelo golpe, pode ser lido em seu “teor testemunhal” ou simplesmente como “Testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2003; VALÉRIA DE MARCO, 2004; BATISTA, 2014; DUTILLEUX, 2011).

Palavras-chave: Literatura da Amazônia Paraense; Ditadura Militar na Amazônia; Literatura de Testemunho.

Benedicto Monteiro e sua vida literária

Benedicto Monteiro era deputado quando o golpe militar eclodiu no Brasil. Político à esquerda, amigo pessoal de João Goulart, com projetos relacionados à Reforma Agrária e um homem viajado por países de orientação marxista, inclusive China e Cuba. Antes do ingresso na vida política, ou político-partidária ou político-eleitoral, Bené já havia circulado pela vida literária, tendo publicado um livro de poemas em 1945, durante sua estada no Rio de Janeiro para estudar. Havia publicado também contos em periódicos e revistas literárias de Belém. Sua veia literária foi motivada pelo impacto que lhe causou a obra de Dalcídio Jurandir (*Chove nos campos de Cachoeira*). Nesses contos, Bené experimentava o material de linguagem que ele conhecia de sua vivência na Amazônia paraense, na região de Alenquer, mas também em uma boa extensão do rio Amazonas, desde o Alto Purus até Gurupá. Nessas andanças, Bené também coletou as falas dos ribeirinhos em fitas cassete e fez anotações em fichas, conforme afirma em sua autobiografia *Transtempo* (1993). Todo esse material foi dado fim após o golpe de 1964, quando ele foi preso e os militares invadiram seu escritório em busca de material subversivo.

¹ Doutorando no programa de pós-graduação Departamento de História e Teoria Literária – IEL-UNICAMP. Parte da pesquisa foi realizada durante o estágio na Universidade Livre de Berlin, com bolsa do DAAD. Professor na UFPA no Campus Universitário de Bragança. Escreve também em: [www.abiliopacheco.com.br]. E-mail: professor@abiliopacheco.com.br



Em entrevista que ele concede a Lúcio Flávio Pinto, em 1975, para o semanário alternativo literário *Bandeira 3*, no mesmo ano de lançamento de *O minossauro*, Benedicto Monteiro afirma que sempre militara no meio literário, antes de se dedicar aos mandatos eletivos. Entretanto, foi a militância política que lhe moveu a retornar à literatura após seus direitos políticos terem sido cassados. Esse retorno à literatura, conforme ele mesmo entende, foi uma forma de exercer sua vocação de homem público, quando estava impossibilitado de exercer suas funções políticas e mesmo a atividade de advogado. Na mesma entrevista, afirma que sua atuação política favoreceu sua experiência sobre os problemas (humanos, sociais, econômicos...) da Amazônia – que eram seu principal interesse em sua atividade político-parlamentar. Conforme afirma, “foi esse caldeamento que se operou durante essa época e que permitiu usar todo esse material” na trilogia que estava escrevendo. Na época, seu projeto era escrever uma trilogia e não uma tetralogia como resultará posteriormente.


Essa, entretanto, não foi a primeira mudança de rota em seu projeto literário. Conforme afirma no posfácio de *Aquele um*, sua

idéia inicial era escrever um romance que, pela própria linguagem, formasse a personagem e refletisse o contexto da realidade amazônica totalmente isolada do contexto histórico, político e social do resto da humanidade. (MONTEIRO, 1985, p. 222)

Foi em virtude da experiência de choque da prisão numa cela solitária que ele repensou seu projeto inicial pois

uma obra dessa natureza, naquela época de censura, repressão e violência, podia representar uma fuga dos problemas políticos e sociais que enfrentávamos e da violência particularmente desfechada contra a cultura e a civilização fluvial do homem da Amazônia. (MONTEIRO, 1985, p.222)

O resultado para a trilogia foi um conjunto de romances constituído basicamente por dois narradores em contra-canto: um narrador urbano a cada um dos três romances e um mesmo narrador caboclo, cuja linguagem é o resultado da experiência empreendida pelo autor por influência tanto da pesquisa linguística que fizera quanto da leitura da obra de Dalcídio Jurandir. Para além desses dois narradores, há ainda a inserção de um material linguístico o mais variado possível (cartas, relatórios, poemas, letras de canção, citações



de filósofos, escritores e estudiosos sobre a Amazônia, transcrições de depoimentos, fragmentos de jornais, revistas, transcrições de rádio, etc.).


Neste trabalho, procuraremos ler o romance *Verde Vagomundo* (1972), primeiro da Tetralogia Amazônica, lançando mão do conceito de literatura de Testemunho (Testimonio latino-americano e Zeugnes alemão) mas também a partir da tentativa de caracterização do testemunho brasileiro da década de 1960-70.

Literatura de Testemunho e o Testemunho na Literatura Brasileira

A Literatura de Testemunho, conforme afirma Valéria de Marco (2004), provém de duas linhas de produção e abordagens teóricas relativamente distintas a ponto de serem consideradas intraduzíveis: Testimonio latino ou hispanoamericano e Zeugnis, oriundo da Alemanha. Para Márcio Seligmann-Silva (2005), essas tendências se diferenciam:

- pelo evento - enquanto no Zeugnis temos um evento pontual e localizado (a Shoah – ou holocausto), no Testimonio não temos um evento específico, mas a “ênfase na continuidade da opressão e sua onisciência” na América Latina.
- pela pessoa que testemunha - enquanto no Zeugnis a testemunha é atravessada por um trauma e não consegue dar conta do experienciado a fim de narrar como “antes, no testimonio, não temos a mesma ‘indizibilidade’”, a testemunha é representativa de uma voz coletiva e o Testimonio é entendido no âmbito da memória e da historiografia.
- pela construção do Testemunho propriamente dito - enquanto no Zeugnis, podemos nos deparar com a literalização e com a fragmentação, no Testimonio encontramos o realismo e a fidelidade estética, ora marcado pela oralidade, ora demandando um mediador compilador.
- pela cena do testemunho - enquanto no Zeugnis, “o testemunho cumpre o papel de justiça histórica” mas também de “perlaboração (durcharbeiten, Freud) do passado traumático” pelo indivíduo, no Testimonio a narrativa tem um papel aglutinador de “populações, etnias e classes em torno de uma mesma luta”.

Ambos têm uma ampla bibliografia. O Zeugnis, principalmente na Alemanha, e o Testimonio, principalmente nas universidades norte-americanas em núcleos de pesquisa




formados por professores latinoamericanistas, que tanto escrevem em inglês sobre o Testimonio, quanto publicaram largamente no decorrer da década de 80: artigos, *papers* e ensaios em espanhol em revistas e em Anais de congressos. O resultado disso é a existência de uma poética esparsa sobre literatura de testimonio hispano-americano, cuja melhor tentativa de sistematização é a obra de Elzbieta Sklodowska, *Testimonio hispano-americano: historia, teoría, poética*.

Essa breve caracterização sobre o Testimonio e sobre Zeugnis deve ser considerada em seus amplos aspectos, pois – especialmente em narrativas mais contemporâneas a nós – os textos testemunhais podem se apresentar com características em câmbio inverso. Como afirma o professor Cornelsen (2012, p. 97), seria equivocado pensar que as marcas do Zeugnis não poderiam ser encontradas no testemunho latino-americano.

Há, entretanto, um certo limbo quanto ao testemunho brasileiro das décadas de 1960-70. Afinal, como pode ser caracterizada a narrativa testemunhal escrita e publicada sobre a ditadura militar brasileira durante o regime? A pesquisa acadêmica atual tem se debruçado sobre o testemunho brasileiro mais contemporâneo. Em busca de uma sistematização e teorização dos romances sobre a ditadura (e também sobre a perseguição judaica) publicados a partir dos anos 2000. Aqui buscamos, entretanto, compreender o testemunho brasileiro à história brasileira recente (nas décadas de 1960-70), seguindo a hipótese de que existe alguma peculiaridade no testemunho brasileiro escrito em língua portuguesa em relação ao Testimonio latino ou hispânico americano, que convive com textos produzidos conforme as tendências do Testimonio e do Zeugnis.

Suellen Batista (2014), em sua dissertação de mestrado, seguiu caminho semelhante ao analisar os contos publicados na década de 1970. Batista propõe que os contos se apropriam de aspectos do “gesto testemunhal, presentes na chamada literatura de testemunho, e os transformam em elementos da composição estética dos contos” (p.11) e elege para seu trabalho de análise três aspectos desse trabalho de ficcionalização: o processo de construção dos personagens, a seleção vocabular e as estratégias de ordenação do texto (p.62). Segundo Batista, esse testemunho se vale de “uma carga ficcional [...] uma dimensão rejeitada” pelas outras duas vertentes do Testemunho (pelo menos em suas formas paradigmáticas), para assumir função semelhante à do Testimonio ou do Zeugnis “a de servir como registro de fatos obscuros da história de um grupo, tal como a tortura durante o Regime Militar Brasileiro” (p.47).



Dutilleux (2011), em sua tese de doutorado sobre *Passagens de testemunhos na América Latina (Che Guevara, Rigoberta Menchú e “Nunca más”)*, em que historiciza a passagem do Testemunho da épica guerrilheira à tragédia direito-humanista, entremeada pelo Testemunho metonímico, defende a importância do dispositivo (conforme Foucault e Agambem) como qualificador do Testemunho. Para Dutilleux (2011, p.113) “o que define o testemunho não é o conteúdo da sua narrativa, mas a inserção desta narrativa num dispositivo que a identifica como testemunhal.” Assim, todo testemunho se apresenta como único ou diferente dos demais modelos porque:

as condições históricas de enunciação do testemunho produzem o seu enquadramento dentro de parâmetros específicos que se refletem tanto no cronotopo da narrativa (a vida de uma pessoa, alguns eventos históricos dos quais o autor participou, um período de encarceramento), na figura do narrador, na posição de enunciação do testemunho (vítima, guerrilheiro, ativista), na sua relação com outros testemunhos (metonímica, exemplar, indiciária), na sua inserção ou não numa grande narrativa, no conceito de real no qual se apoia o texto, a sua relação com a prova, o documento, a ação política... (DUTILLEUX, 2011, p.109)

O discurso do Testemunho como parte do *dispositivo* (conforme Foucault) tem como objetivo agir na medi(a)ção de forças e busca responder a uma urgência de narrar (DUTILLEUX, 2011, p.111).

O Testemunho é muito importante para o século XX. Devemos considerá-lo não exatamente com uma preocupação de taxionomia literária. O Testemunho está para além da ideia de gênero literário e, como afirma o professor Márcio Seligmann-Silva, ele

é uma face a literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura [...] seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o ‘real’ (2003, p. 373)

Por isso mesmo, quando afirmamos a existência de uma peculiaridade do Testemunho em língua portuguesa, não trabalhamos com a tentativa de caracterização de um gênero, mas com a de descrever o modo de manifestação do teor testemunhal nas narrativas, nos romances brasileiros publicados durante a ditadura militar no Brasil de 1964 – sobretudo durante as três primeiras fases – cuja principal diferença com as outras duas tendências é a ausência da verdade narrativa empírica, mesmo sem abandonar o compromisso com a realidade histórica.

Neste texto, ainda que de forma esboçada, abordaremos essa noção de testemunho nos romances de Benedicto Monteiro.

O Testemunho em *Verde Vagomundo*, de Benedicto Monteiro

Sobre o primeiro romance de Bené, Benedito Nunes afirmou numa recensão publicada em Portugal em 1973, que antes desse romance seria difícil apontar


um romance que, rompendo com as limitações do regionalismo, integre, numa narrativa universalmente representativa, o mais característico e o mais peculiar tanto do meio físico e cultural quanto do estado das relações humanas, inclusive sociais e políticas, numa região quase sempre desgastada pela má literatura (1973, p.94)

Benedito Nunes encerra a recensão afirmando que Benedicto Monteiro escrevera o “primeiro romance contextual sobre a Amazônia” (1973, p.95). Entendendo que esta afirmação também pode ser estendida para toda a trilogia (ou mesmo para tetralogia amazônica), podemos afirmar que Benedicto Monteiro escreve a primeira obra em que a Amazônia não é apenas um repositório de mitos e lendas e detentora de fauna e flora exótica, mas sim inserido num contexto amplo de realidade política, econômica, social e cultural – ou mais especificamente: num contexto internacional de Guerra Fria e nacional de Ditadura Militar².

É dessa forma que sua obra se apresenta como um testemunho da Amazônia. Embora não seja uma transcrição de *falas fidedignas* de pessoas/personagens da Amazônia narrando fatos que *realmente tenham ocorrido*, ela contempla diante desse contexto um debate sobre os problemas próprios da região (a exploração ambiental, a voragem capitalista, a chegada do progresso predatório, a instalação de grandes projetos para a região, o isolamento e insulamento vivido pelo homem da Amazônia, etc.). Em vez de uma narrativa submetida à verdade, como nos testemunhos de Rigoberta Menchu³ ou mesmo no polêmico caso de fraude do pacto testemunhal

² Vale ressaltar que Dalcídio Jurandir também não produziu romances em que a Amazônia fosse apenas um repositório de mitos e lendas e detentora de fauna e flora exóticas, mas também com seus problemas socio-político-econômicos. O que difere aqui é a contextualização dessa Amazônia por Benedicto Monteiro ao retratar esses mesmos problemas o insere em um contexto nacional e internacional.

³ Refiro-me ao romance que se tornou paradigmático para o Testimonio *Yo soy Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, de Rigoberta Menchú. Relato coletado, transcrito e editado por Elisabeth Burgos Debray.




de Benjamin Wilkomirski⁴, o testemunho de Benedicto Monteiro em seus romances é atravessado por um mascaramento ficcional de um narrador letrado em contraponto a um discurso narrativo com “el efeito de oralidad/verdade” (ACHUGAR, 1992, p. 75). Assim, de alguma forma, os romances não se inscrevem no crivo da verdade histórica, mas conforme narram fatos ficcionais próximos da realidade amazônica e recortados de um contexto histórico-político conhecido pelo autor, reencontram ou reescrevem a própria ideia de verossimilhança e testemunho. A relação com o real é atravessada pelo carácter de urgência e os romances integram uma rede de narrativas polvilhadas pelo país, escritas com vistas a essa mesma urgência.

No romance *Verde Vagomundo* (1991 [1972]), o primeiro da Tetralogia, um ex-militar que retorna para Alenquer com a finalidade de vender suas terras e é surpreendido por ocorrências internacionais, como a morte do presidente norte-americano John Kennedy, pela ocorrência do Golpe Militar de 31 de Março de 1964 e por outras notícias nacionais e internacionais que escuta em seu rádio transistor. Nesse romance, podemos destacar como importantes para o dispositivo de testemunho em carácter de urgência a instauração do Inquérito Policial Militar em Alenquer e a peripécia quixotesca que resulta na desobediência à proibição de soltar fogos de artifício durante a festividade de Santo Antonio na “praça de guerra” instalada na cidade.

Nesse romance, a chegada da comitiva de militares à cidade de Alenquer ocorre semanas ou no mês seguinte ao Golpe de 64. Os militares tinham como finalidade “apurar a corrupção e a subversão no município” (1991, p.178). Segundo Claudia Paiva Carvalho, em sua tese de doutorado sobre direito e autoritarismo no período entre o Golpe e a Constituição de 1967, “os IPMs procuravam provar a existência de uma movimentação comunista” (2013, p.79). Segundo Erika Wanderley, após o segundo ato institucional,

estes inquéritos constituíram um mecanismo legal para a busca sistemática de segurança absoluta e a eliminação do inimigo interno, tornando-se uma fonte de poder de fato para o grupo de militares designados para chefiar ou coordenar suas investigações (2009, p.08).

⁴ Refiro-me ao romance “Fragmentos - Memórias de uma Infância 1939-1948” inicialmente apresentado como relato testemunhal verdadeiro sobre a infância do autor, foi anos depois desmascarado por se tratar de uma farsa, tendo o autor visitado campos de concentração apenas como turista. Remeto o leitor interessado a duas resenhas escritas por Márcio Seligmann-Silva sobre o livro. Na primeira, o professor tece elogios a obra que seria “um dos exemplos máximos” da Literatura de Testemunho sobre a Shoah (SELIGMANN-SILVA, 1998, p.20), já na segunda, após ser revelada a farsa em que se sustentava o romance de Benjamin/Bruno, Seligmann-Silva põe em pauta a importância do aspecto ético do testemunho.




A quantidade de IPMs que pontilhou todo o território nacional na primeira fase da Ditadura foi tão grande que essa fase poderia ser chamada de “época dos IPMs” – conforme afirmou Nelson Werneck Sodré (1986, p.45).

No romance, entretanto (ou como ocorria no momento histórico), a comitiva militar instaura um IPM dentro da estratégia caça às bruxas do regime recém instaurado, em vez de investigar um crime específico, visava interrogar as pessoas para encontrar (de algum modo) motivos para incriminar alguém ou algumas pessoas por subversão.

O primeiro a depor na comissão, Jorge Abdala, afirma aos militares encarregados do inquérito que algumas determinadas pessoas fazem parte de “um vasto plano subversivo com ramificação em todo o país”. Isso poderia ser comprovado devido à quantidade de “armas, munições e explosivos” comprados há pouco tempo no comércio local, cuja finalidade seria instalar “um foco de guerrilha na selva amazônica”. Jorge acusa ainda o pirotécnico da festividade, a personagem Miguel dos Santos Prazeres, de ser o responsável por parte do “plano subversivo” devido à quantidade de pólvora adquirida no comércio da cidade. Acusa também outros personagens de envolvimento, comprando “grande quantidade de armamentos, principalmente terçados, rifles e munições”, recrutando homens e financiando o projeto subversivo (MONTEIRO, 1991, p.187-8).

Cabe aqui explicar a confusão (proposital ou não) feita por Jorge Abdala. O período que antecede a festa de Santo é também o período que antecede a safra extrativista. É necessário, portanto, recrutar trabalhadores e municiá-los com terçados para as atividades próprias do ofício e com rifles para se proteger de animais selvagens. Já Miguel precisava pagar uma promessa feita ao santo padroeiro da cidade. Ele havia recebido de herança de um padrinho dinheiro obtido como jagunço no nordeste Brasileiro e a obrigação de continuar o legado de bandido, tornando-se o maior justiceiro da Amazônia. Para livrar-se da sina, Miguel promete a Santo Antônio comprar toda a herança recebida com fogos para soltar na festividade.

A promessa, entretanto, é colocada em risco, pois a comitiva militar, após ouvir as acusações e como medita preventiva, resolve proibir a queima de fogos durante toda a novena. Miguel refugia-se na mata, não aparece para dar depoimento e, no dia de Santo Antonio, no alto de morro no centro da cidade, queima numa só noite os fogos que seriam



para todas as noites de festividade. Enquanto os fogos pipocavam no ar, os militares ficavam assustados diante de tantos fogos, tanto barulho e tanta luz. Na conclusão do IMP, trecho publicado no segundo romance, o Coronel encarregado escreveu a respeito do ocorrido que

fomos surpreendidos pela irrupção de um foco rebelde no amanhecer do dia do Círio. A praça de guerra, instalada pelos rebeldes [...] era municuada unicamente por fogos de artifício. [...] tal municuamento [...] era de extraordinário significado psicológico dentro do contexto da guerra de guerrilha. [...] Antes de ordenar qualquer ataque, convidamos os rebeldes a se renderem [...] Em resposta, os rebeldes queimaram um fogo de artifício (1997, p.70)

Nos romances seguintes, também podem ser lidos nesse mesmo sentido: a pesquisa e o levantamento sismográfico para a instauração de um grande projeto na Amazônia, em *O minossouro* (1975), e o desbaratamento da equipe de pesquisadores em *A terceira margem* (1985). Tais narrações se referem diretamente ao momento político da década de 1970, sem que isso se refira a fatos que realmente ocorreram.

Esses romances de Benedicto Monteiro, especialmente os dois primeiros, são escritos e publicados sob um estado de exceção e em caráter de urgência para denunciá-lo. O teor testemunhal deriva daí, mas não só. Vale dizer que a Literatura de Testemunho “é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes”, como afirma Seligmann-Silva (2005). É uma forma de expressão literária com fortes vínculos (não necessariamente sendo sempre um documento do real) e com um alto compromisso ético com a realidade história e não com a verdade histórica. A narrativa de Benedicto Monteiro também se insere num amplo conjunto de texto nesse mesmo caráter de urgência, tais como: *A festa*, de Ivan Angelo; *Os Novos*, de Luiz Vilela; *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão; *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado; entre outros. Tais romances expressam o vínculo e o compromisso com a realidade histórica que o momento histórico-político (a Ditadura Militar) demandava.

Textos de Benedicto Monteiro

MONTEIRO, Benedicto. *Verde Vagomundo*, Belém: Cejup, 1991.

_____. *Transtempo*. Belém: Cejup, 1993.

_____. Pós-fácio À Terceira Margem. In: _____ *Como se faz um guerrilheiro: novela*. Belém: Cejup, 1995, p. 85-88.

_____. *O minossauero*. Belém: Cejup/Secult, 1997.

_____. Posfácio. In: _____. *Aquele um*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985. p. 221-223.

Referências bibliográficas

ACHUGAR, Hugo. Historias paralelas / ejemplares: La historia y la voz del outro. In: ACHUGAR, Hugo & John Beverley. *La voz del otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa*. Latinoamericana Editores: Lima-Berkeley, 1992. p. 61-83.

BATISTA, Suellen Monteiro. *A dor que ressoa nos contos pós-64: aspectos de uma ficcionalização do testemunho*. Dissertação de Mestrado – Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. [Orientadora: Professora Tânia Sarmento-Pantoja]. Belém, 2014, 97 p.


CARVALHO, Claudia Paiva. *Intelectuais, Cultura e Repressão política na ditadura brasileira (1964-67): relações entre direito e autoritarismo*. Dissertação de Mestrado. [Orientador: Professor Doutor Cristiano Paixão]. Brasília: UNB, 2013.

DUTILLEUX, Christian. *Passagens de Testemunhos na América Latina (Che Guevara, Rigoberta Menchú e Nunca más)*. Tese de Doutorado – Departamento de letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. [Orientador: Prof Dr. Karl Eric Schöllhalmmer]. Rio de Janeiro, 2011. 130 p.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. O Testimonio na América Latina. In: Sarmento-Pantoja, Augusto et ali (orgs). *Memória e Resistência: percursos, histórias e identidades*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012. p. 90-102.

MARCO, Valéria de. *A literatura de testemunho e a violência de Estado*. Lua Nova: revista de cultura e política. N° 62, São Paulo: [editora?], 2004. p. 45-68.

NUNES, Benedito. *Recensão crítica a “Verde Vagomundo”, de Benedicto Monteiro*. In: *Revista Colóquio/Letras: Recensões Críticas* [é a editora?], n.º 14, jul. 1973, p. 94-95.



SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória e literatura*. Campinas: Unicamp, 2003.

_____. "Literatura e trauma: um novo paradigma". In: *O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 63-80.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da História Nova*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

WANDERLEY, Erika K. da. C. *A institucionalização da Repressão Judicial na Ditadura Civil-Militar Brasileira*. Anais do Seminário Intermediário da ABCP, 2009.

A saga de um Militão: o sertanejo e a Uiara, na Amazônia de Octávio Sarmiento

Alexandre da Silva Santos¹

O artigo é o resultado de um estudo por meio de natureza literária a respeito do processo de hibridização cultural, na Amazônia, a partir do poema "Uiara", de Octávio Sarmiento, do livro *Uiara e outros poemas*. Será entendido o trajeto do personagem Militão como uma saga, por entender que ele está perdido e atormentado e atinge o ápice da caminhada no encontro com os encantos da entidade de água doce até abraçar a morte. O poema apresenta o contexto amazônico durante o período da borracha e externaliza o imaginário da região como um dos elementos de formação de identidade cultural. Para tanto, o desenvolvimento deste diálogo com Souza (2010), Eaglaton (2003), Ménard (1991), Filho (2000), Brandão (2003) e Said (1993).

Palavras chave: Literatura, Sertanejo, Uiara.

1 INTRODUÇÃO


O que compartilhamos com o outro ou dele utilizamos de forma direta ou indireta para nosso respectivo processo de formação de identidade, e mais além, como isso conflui no coletivo cultural?

A colonização e a respectiva ocupação da Amazônia por viés da exploração trouxe à realidade um "espetáculo" do etnocídio, consoante afirma Souza (2010) frente aos grupos indígenas que dominavam o trânsito ao longo do rio e floresta, bem como o caboclo, que oriundo de mestiçagem também se viu marginalizado e inserido no mesmo contexto de silenciamento cultural oriundo do período da borracha. Desse modo, o estudo em questão surgiu por meio de uma investigação literária a respeito do processo de hibridização cultural e a sua respectiva compreensão, isto é, compreender esse na Amazônia, região que ainda possui algumas marcas de marginalização social estabelecida por parâmetros de práticas culturais que passavam uma visão distorcida sobre as particularidades desse território, ajudando a construir uma imagem exótica do Norte do Brasil.

Por conseguinte, essa análise propõe a compreensão do poema "Uiara", de Octávio Sarmiento, de 2007, após textos serem reunidos pelo poeta Zemaria Pinto².

¹ Discente do curso de mestrado em Letras, em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Amazonas – UFAM. E-mail: alexandresantosp@gmail.com

² Organizador da obra.




Logo, homens e mulheres, indivíduos em experiências próprias, construíram um caminho para a sobrevivência num mundo duro, violento e árido como o chão de onde partiram. Nessa jornada, Militão, personagem de Sarmiento (2007) é a representação de perdas e abandonos, ressignificações de identidades e papéis sociais, moldando-se conforme interesses em terras amazônicas.

Nesse sentido, a partir do caminho de Eaglaton (2003) que diz ser cultura “uma recusa ao determinismo orgânico e, por outro lado, a recusa da autonomia do espírito”; implica em dizer que nós, seres humanos, não somos meros produtos do ambiente, mas tampouco esses ambientes funcionariam como pura argila para automoldagem arbitrária. Com isso, cultura diz respeito a tudo aquilo que caracteriza a existência social de um povo e esse é o norteio apresentado nesse estudo. Em outras palavras, é o legado imaterial e material herdado de uma geração a outra de práticas de crenças, símbolos, costumes e hábitos de um povo.

Assim, no desenrolar da narrativa textual do poema “Uiara” realizada pelo poeta Octávio Sarmiento (2007), Militão encontra-se perdido e atormentado no momento em que presencia a sereia Uiara, esta um dos elementos de composição do imaginário mitológico amazônico. Como consequência, o personagem cai nos encantos da entidade e abraça a morte. Nisso, percebe-se que Militão é a representação de um indivíduo que está inserido numa lógica social, dentro de um contexto cultural, isto é, a lenda das sereias. A presença dessas entidades na literatura é uma das tradições ainda presentes nesse tipo de criação da escrita, tenha-se com exemplo a obra em análise e ao passado os versos de Homero, em Odisseia. Diante disso, mescla-se a esse poema épico-narrativo de forte apelo regional a saga de um cearense (Militão), em que a jornada é o espelho de um vasto painel da vida amazônica no início do século XX, cujo cenário se descreve por um Brasil exportador de toneladas de borracha, principalmente para as fábricas de automóveis norte-americanas, no final do século XIX.

Esse cenário expõe um período da história da região local em que as principais produtoras de borracha eram os estados do Pará e Amazonas, utilizando a extração do látex das seringueiras para obtenção de lucros mediante a exportação do produto, acarretando em um surto repentino de riqueza da parte dos donos dos seringais e de abalo psicológico das parte dos seringueiros. Nesse contexto, essa rápida expansão da produção de borracha atraiu grande quantidade de trabalhadores para a região,



principalmente, nordestinos que fugiam da seca e estavam em busca de melhores condições de vida, era os retirantes da seca, nas palavras de Candido (2014).

Para que fosse possível realizar essa reflexão sobre o tema desenvolvido, foi elaborado um estudo de abordagem bibliográfica, adotando o método dos fichamentos para compilar os dados necessários a serem descritos com mais detalhes em “Material e método”. Por fim, pretende-se que este estudo sirva de alguma forma aos interessados na relação Literatura, História e Imaginário, frente aos estudos culturais quanto interpretações básicas sobre cultura e hibridismo cultural, para que haja a percepção de que o sentido é construído pelas condições ideológicas e culturais, visto que entendê-los é fundamental para a compreensão da realidade.

2 A SAGA DE UM MILITÃO


2.1 Octávio Sarmiento

Um dos membros fundadores da Academia Amazonense de Letras, o poeta Octávio Sarmiento é um dos grandes escritores desconhecidos da História da Literatura, não por falta de talento literário, mas pelo fato de os estudiosos – até pouco tempo – o deixarem neste limbo. Nascido em Manaus, a 30 de novembro de 1879. Era filho do coronel Joaquim Sarmiento, figura de relevo na política amazonense na segunda metade do século XIX. Em 1904, após ser aprovado em curso da Escola Superior de Guerra do Exército, no Rio de Janeiro, ingressou na Força Policial do Amazonas, onde fez carreira, chegando a Comandante, posto que ocupou por menos de 30 dias.

Seus versos, em vida, não foram reunidos em uma obra, foram depois organizados e publicados sob o título de “Uiara e outros poemas” pelo poeta Zemaria Pinto³, decorrente de uma série de estudos promovidos em 2006 pela Academia Amazonense de Letras em forma de palestras. Sarmiento (2007) é daqueles poetas que sabem manusear as técnicas literárias, tais como o uso de decassílabos e de uma linguagem metafórica forte para descrever o ambiente do sertão, o homem e as dificuldades que o mesmo passa.

A literatura produzida em Manaus, nos meados de 1917 oscila entre o culto ao exótico e à forma; em uma linguagem que busca o efeito parnasiano da perfeição da

³ Membro da Academia Amazonense de Letras, ALL.



estética literária. Em paralelo a isso, essa mesma Amazônia estava dividida entre dois grupos: de um lado, os “edenistas”, cujos temas têm como preferência a opulência da floresta; e de outro, os “infernistas”, que em suas propostas pintam a paisagem amazônica como um verdadeiro inferno verde, consoante afirma Ypyranga (1977).


Naquele contexto, Manaus vivenciava o período conhecido como “ciclo da borracha”, ocorrido em meados de 1870, no Brasil República, e serviu de matéria-prima para produtos que iam do vestuário até pneus de automóveis e aviões. A mão-de-obra utilizada para a extração do látex nos seringais era feita com a contratação de trabalhadores vindos, principalmente, da região Nordeste. Nisso, os seringueiros adotavam técnicas de extração indígenas para retirar uma seiva da seringueira que depois era transformada na goma utilizada na fabricação de borracha. Não constituindo em uma modalidade de trabalho livre, esses estavam submetidos ao poder de um “aviador”, ou seja, o intermediário contratante da mão de obra e o seringalista.

2.2 Militão

Nas palavras do poeta, sobre o personagem Militão e o que ele representa pode ser melhor entendido no contexto descrito abaixo. Ele era um indivíduo cujo:

...olhar por sobre a límpida amplidão
Buscava Militão – o sertanejo
Imerso em mágoa e num pesar tremendo,
Em torno, a terra, já despida e rasa
Da farfalhante e vivida folhagem,
Prostrada está; nem a mais leve aragem
Passa fugaz trazendo, na asa mansa
O sinal de uma tímida esperança!
A fugitiva gente do sertão,
A multidão faminta e seminua
Compreende que é chegado o duro instante
De se furtar à dor que a alma lhe invade
Do adeus dizer a esse infeliz lugar
- Outrora ninho da felicidade...

(SARMENTO (2007, p.53-54)




Nos versos acima, pode-se perceber o conflito de um ambiente cuja marca central é a dor e o desejo de se libertar dela; esse indivíduo entende-se a mudança como necessária para livrar a alma da fome e outras mazelas que o castigava. O poeta, ciente da situação cultural e factual do sertanejo, externaliza no poema o desejo desse homem em conhecer uma realidade social e cultural diferente. Logo, evidencia-se no texto poético as manifestações culturais em diferentes classes e/ou grupos; tais expressões visam e ajudam a entender um traço da história do sertanejo: o desejo de mudança diante das adversidades.

Assim, as marcas sociais e culturais presentes no trecho acima, passam a ser entendidas como um recorte de uma realidade factual para dimensionar a condição existencial em que se essa camada da população brasileira vivenciou no período de 1877 a 1915, época de grandes cheias e migrações para outras regiões do Brasil. Nesse contexto, quando Militão chega ao Amazonas, durante a viagem tem a impressão de ouvir vozes doces de uma mulher cantam, ao longe, saindo da floresta. Ela representa no poema um elemento simbólico a ser explicado mais adiante. Segundo Ménard (1991), as sereias eram consideradas musas da morte, eram célebres pela doçura do canto, elas passavam a vida em rochedos, onde faziam morrer os navegantes atraídos pelo seu canto. Como registrou Sarmiento: ela é a “Dura face, lívida e tranquila / Não transparece a dor que lhe aniquila / O amargurado e triste coração” (SARMENTO, 2007, p. 47).

Esse elemento do imaginário é um dos constituintes da identidade amazônica é à medida que vá fazendo contato com o personagem, fará parte da realidade de Militão ao refletir um misto de sentimentos de frustração, desamparo, solidão, saudade da terra natal, e opressão da floresta ao estrangeiro, e principalmente, revelará o resultado de práticas de exploração do sistema de econômico vigente na região, provocando o suicídio dos seringueiros. Dessa forma, uma preocupação contemporânea sobre a referente reflexão está em entender os muitos caminhos que conduziram os grupos humanos às suas relações presentes e suas perspectivas de futuro. O desenvolvimento da humanidade está marcado por contatos e conflitos entre modos diferentes de organizar a vida social, de se apropriar dos recursos naturais e transformá-los, de conceber a realidade e expressá-la.

A história registra com abundância as transformações por que passam as culturas, seja movida por suas forças internas, seja em consequência desses contatos e conflitos, mais frequentemente por ambos os motivos. À medida que se compreende




as variações de cultura que formam uma só, há a construção de um contexto mesclado entre cultura e civilização, haja vista as particularidades de cada uma. Mediante o exposto, quando a cultura é expressa, temos o cenário representado por Sarmiento em um trecho do poema em análise, numa construção do imaginário do inferno verde:

Vai finda a safra: um ano já é passado
Que multidão o seu tristonho fado
Arrasta pela selva, dia a dia,
Vivendo dessa mágoa que se encrava
Em sua alma e do peito irradia.
Cedo, guiado pelo bom Alfredo,
Aprendeu a vibrar a machadinha
No tronco heril da seringueira; cedo,
Aprendeu a colar a tigelinha
Nas chagas de onde escorre, em vez de sangue
Rubro, o sangue do látex claro e langoe...
(SARMENTO, 2007, p. 72)

É evidente que esse trecho é um fato da história contemporânea do Amazonas e reflete a cultura do trabalho no seringal e as consequências ao corpo e à mente de indivíduos que chegavam repletos de sonhos e depois passariam a conviver com a saudade, a dor, até chegar ao surto derradeiro. Assim, entende-se a realidade cultural, conforme descrito nos parágrafos anteriores, num período histórico, em diálogo com a Literatura, um sertanejo “Com pulso rijo e mão firme e certa, / E golpes vários, a rugosa casca; / junto às bordas das múltiplas feridas...” (SARMENTO, 2007, p.73). Esse indivíduo agora faz parte da cultura do seringal. Como o processo cultural também pode ser entendido como “civilização”, ela tanto nos instrui a um estilo de neutralidade de vida quanto esclarecimento de um estilo de vida, diz-nos que somos construtores e representantes de um mesmo fenômeno humano.

Nisso, a relação de uma cultura na outra envolve em uma compreensão de variedades do fenômeno humano, partindo da premissa de que todas as culturas são equivalentes. Por conseguinte, há um registro de um traço dessa nos versos:

A linda Uiara, lúbrica e nefasta!...
Desta se diz distende albente e mago,
Ela surge, do rio à margem curva,
Ou no seio aromal do escuro lago,
Que, em meio à selva, se espreguiça e encurva...
E canta: sua voz, como uma prece




De amor se escuta e sobe pelo espaço
Em acentos frementes, voluptuosos,
O homem chamando, embevecido e lasso,
Para um leito de sonhos e de gozos!...
(SARMENTO, 2007, p.70)

Nesse contexto, a riqueza de formas das culturas e suas relações falam bem de perto a cada um de nós, já convidam a que nos vejamos como seres sociais, nos fazem pensar na natureza do todo social de que fazemos parte. A sereia se anuncia. À medida que Militão escuta a voz das sereias, nunca mais verá a esposa, nem os filhos queridos os quais, no entanto, ficariam contentíssimos com o seu regresso, uma vez estivessem vivos⁴; ele sendo vítima dessa entidade, irá se juntar à família em ossada e carne ressecadas. (Ménard apud Homero, 1991, p. 63). O sertanejo sofrerá o choque cultural dilacerando sua existência, uma vez em conflito e tortura com saudade da terra, lembrança da esposa morta e da solidão como companhia. Essa simbolização permite conhecer também uma cultura, ou fornecer dados relevantes para o entendimento de uma, a fim de que os elementos inseridos revelem elementos constituintes de uma identidade e justifiquem transformações ao qual grupos sociais estão submetidos.

Dessa forma, é importante considerar a diversidade cultural interna à nossa sociedade; isso é de fato essencial para compreendermos melhor o país em que vivemos. Mesmo porque essa diversidade não é só feita de ideias; ela está também relacionada com as maneiras de atuar na vida social, é um elemento que faz parte das relações sociais no país. Como diz Sarmiento (2007):

Ai do triste e novato caçador
Que se deixa levar ao traiçoeiro
Império dessa voz cheia de amor,
Que a coragem quebranta e a alma arrebatada!...
Rompendo brenhas e rompendo mata,
Ou do rio sulcando a onda ligeira,
Ele vem entregar-se à feiticeira,
À tentadora hiena que o seduz!...
(SARMENTO, 2007, p.71)

⁴ Na partida para o Amazonas, Militão perde a esposa e filhos, vítimas das mazelas naturais e acidentais que o ambiente provoca.




O que se pretende ao expor tal relação entre Literatura, Cultura, História e Imaginário em uma representação de uma das realidades amazônicas é externalizar o espelho das confluências de identidade formadoras do indivíduo que vive na região amazônica.

Nisso, um dos elementos que justificam a formação cultural de um povo é explicado por Américo Pellegrini Filho (2000), em “Literatura Folclórica”, por apresentar o maravilhoso, ou seja, por serem esses aspectos compositores da poética de um coletivo, criações, sendo essas “...tiradas sobrenaturais, impossíveis, fantásticas, sobre-humanas, porém tratadas como perfeitamente normais” (FILHO, 2000, p. 91). Um dos exemplos desse sobrenatural, a lenda, por ser uma narrativa que “não apresenta um personagem constante (...), é isolada, refere-se a um fato localizado” (Ibidem). Assim, nesse tipo de Literatura, constata-se a existência de um personagem ficcional que não pode ser encontrado em um só ambiente, espaço ou trama. Ele é um peregrino conhecedor de todas as possibilidades que o fazer literário pode alcançar.

Dessa forma, essa peregrinação em um ambiente hostil, pode também ser entendida como a automoldagem cultural desse Militão, refém de uma sereia, de uma entidade pertencente ao imaginário e uma das representações do cultural amazônico. Logo, no poema “Uiara”, de Octávio Sarmiento, percebe-se como o protagonista, um sertanejo que pode ser considerado como uma representação do homem nordestino na época do ciclo da borracha, veio para o Amazonas em busca de melhores condições de vida. Ele se vê ora em sua terra de origem, ora na floresta amazônica, perdido no infinito de seu abismo existencial, decepcionado por não conseguir fartura e riqueza.

Com isso o próprio conhecimento da realidade, responsável pelas imagens pressupõem na inclusão de suas formas em categorias conceituais que não se confundem com as coisas exteriores à estrutura do poema, e quando atinge o status de representação de uma cultura, tornar-se a convicção de uma crença, cuja base é o controle feito sobre uma invenção de cultura – causa da experiência e choque cultural. (EAGLATON, 2003, p. 77). Desse modo, pelo fato de as lendas fazerem parte do conjunto do que é Folclore (Imaginário), entendido na perspectiva de Brandão (2003, p. 15) como: “Ditos que as pessoas repetem, de uma sabedoria de autor sem nome. Estabelece-se um diálogo com a Literatura numa relação absolutamente peculiar e específica, porque conforme afirma Propp (1984, p. 8) “o estudo dessa poética desvendará belezas artísticas extraordinárias”.




Durand (2001) informa a este respeito que os sujeitos destas culturas possuem um papel dinâmico na operação de símbolos e construção de um imaginário que lhes é peculiar, cujo resultado é processado e mimetizado pela poesia. Assim, Octávio Sarmiento dá uma característica diferente de sereia já adotada pela literatura, a grega, principalmente; ela passa a ser a “lúbrica e nefasta”, a mulher sensual que provoca Militão, longe do falo (esposa), ou seja, ela representa a morte pela vida da paixão a ser sinônimo de felicidade na realização do ato sexual... “Há nessa voz os tímidos lamentos / De um coração que sangra, e sofre, e chora, / [...] / Que flui em quentes vibrações, agora / Sobem eflúvios pérfidos do amor, / Do amor carnal, feroz...”. (SARMENTO, 2007, p. 45).

Portanto, pode-se entender, dessa forma, que Literatura é imaginário e cultura: constelação hipotética de imagens. Elas tanto podem se originar do mundo extratextual quanto podem resultar de apropriação de estruturas textuais pré-existentes à ficção que se constrói em dado momento em uma coletividade, constituindo sua respectiva identidade.

3 MATERIAL E MÉTODO

O presente estudo foi realizado por meio de um estudo bibliográfico, partindo das leituras iniciais da obra “Uiara e outros poemas”, de Octávio Sarmiento, publicado em 2007. Posteriormente leituras foram feitas concernentes aos estudos culturais, literatura e sociedade, teoria da literatura, tais como as de Souza (2010), em *Expressão Amazonense*; Eaglaton (2003), em *A ideia de cultura*; Filho (2000), em *Literatura folclórica*; Ménard (1991), em *Mitologia Grego-Romana*. Após essa etapa, realizou-se uma leitura informativa dos teóricos mencionados, obedecendo a exposição de Cervo & Bervian (1996) a respeito das coletas de dados por seleção, natureza reflexiva e interpretativa.

Logo após, foram construídos fichamentos de tais obras investigadas, com o propósito de sistematizar os dados obtidos para a realização de outras literaturas relacionadas à proposta do artigo, para enfim, compilar as informações necessárias, seguindo os passos de Fonseca (2010), considerando o contexto acadêmico e literário de épocas diferentes. Com efeito, o método adotado no estudo foi o dos Estudos de Expressão Amazônica. Como procedimento metodológico foi percorrido a análise de metáforas, expressão cultural, imagética, para apreender com precisão os elementos



literários do poema "Uiara". Por sua vez, as comparações realizadas objetivam explicar semelhanças e divergências dentro das mudanças que implicam os estudos sociais e culturais, no estudos em Literatura.


Desta forma, uma vez os textos lidos e organizados, produziu – se a análise temática, interpretativa e de síntese pessoal acerca do assunto abordado. Com isso, pôde ser feito um levantamento e discussão de problemas relacionados à mensagem obtida dos autores, no intuito de elaborar o presente estudo, cujo tema proposto em questão aborde uma reflexão dialética entre teóricos de Teoria da Literatura, conceito de Cultura, Cultura amazônica em sintonia com a produção literária desenvolvida no Amazonas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O valor que uma imagem tem adquirido é um forma de conhecimento, comunicação, isto é, através dos recursos simbólicos carregados no signo, nesse caso, o literário, expressa uma idealização, individualidade, crenças, narrativas orais e identidade de um coletivo. Assim, o poeta Octávio Sarmiento, em "Uiara", constrói uma imagem forte de sugestão de um Militão sufocado pelo inferno verde, após ter sonhado com a família, esperançosa que este volte e os retire das mazelas naturais do sertão, como se observa nos versos:

Cai-lhe ao longo do corpo, inerte e lasso...
Tenta ainda insistir; mas a fadiga
Todo o domina; então a sombra amiga
Da castanheira encontra e aí se deita.
E sonha: vê uma cadente estrada
Ao longe desdobrando a areenta risca
(...)
Ele vai entre os tristes retirantes:
Ao seu lado caminham, soluçantes,
Mãe e filha, no meio da fornalha
(SARMENTO, 2007, p.77-78).

Nesse contexto, a realidade primordial que a literatura assume, consiste na dramatização do ato de construir imagens. Por isso, será tratada como arte e não como




outra coisa. Afinal, ao produzir o texto, o artista inventa a imagem de um poeta que escreve ou de uma pessoa que fala como se fosse um artista escrevendo, entre outras possibilidades de enunciação ficcional. O exposto é observado em: “Da rude alma do triste sertanejo / Fluem também o pranto e a negra dor” (SARMENTO, 2007, p. 54); por meio da negatividade, alicerce da boa poesia, o poeta se vale do imaginário para “A alma infeliz em prantos mergulhada, / Cumprindo o seu fadário, estrada em fora” se prepara para o contato com elemento do mundo ficcional: a Uiara, conforme será visto adiante e entendimento (uma das ferramentas) do sertanejo Militão.

Quer-se dizer a quem deve investigar um texto poético, precisa considerar o grau de importância dos elementos combinatórios que participam da geração do sentido do poema, entendendo-o basicamente como resultado de um processo de correspondência discursiva e estabelecer um diálogo de representação da realidade, do espaço; afinal: “Vê Militão à porta da barraca / A fugitiva gente do sertão; / Procurando, no ignoto Além distante, / Um novo pouso onde, com a esposa e a filha, / Possa, contente, refazer seu lar”. (SARMENTO, 2007, p.55). Dessa forma: “O Folclore (imaginário) considera as narrativas tradicionais, costumes tradicionais, os sistemas populares de crenças e superstições assim como as formas populares de linguagem...” (BRANDÃO, 2003, p.28). Quando esses sistemas são compreendidos como fato cultural, em outras palavras, há uma simbolização conectada na representação do objeto e não uma mera descrição do mesmo. Em paralelo a isso, há uma invenção da realidade e seu respectivo controle por meio do imaginário e essa construção resulta num choque cultural por analogias.

Assim, em “Uiara e outros poemas”, de Octávio Sarmiento, pode-se perceber essa dialogicidade e dialética das imagens poéticas com o contexto social de Militão, o nordestino que vem à Paris dos trópicos, em um momento importante da economia local. Em outras palavras, a floresta e seus labirintos é o berço da morte daquele que não está preparado para ela. Pode-se perceber que o elo de ligação entre o imaginário e a realidade presentes no poema apresenta ao leitor dois lados do personagem: o lado positivo (o de desejar melhores condições de vidas para sua família) e o negativo (o estado de loucura pelo desejo reprimido do falo, refletido na imagem da lenda amazônica), características naturais dos símbolos enquanto projeção do imaginário humano.

Mediante as frustrações não mais suportadas pelo herói, tais como observado nos trechos: “A cacimba se mostra, alegre e aberta, / Da água fresca a fazer doce



oferta...” (SARMENTO, 2007, p. 43) – o prenuncio do tão esperado encontro entre o sertanejo e a sereia – que se realiza e tem o desfecho tradicional da lenda, a morte de quem por ela é seduzida. Eis a interpretação da saga de um Militão.

Vale-se ressaltar que o espaço onde a ação psicológica (antes do encontro do herói com a sereia) é invariável, ou seja, não muda de lugar: é em meio ao rio durante a viagem ou à margem do mesmo. Este detalhe confirma o conceito de lenda proposto por Filho (2000), cujo pensamento diz ser ela manifestações do maravilhoso e se refere, às vezes, a uma só pessoa, com a mesma localização geográfica. Em outras palavras, significa dizer que a presença da Uiara pode ser considerada como a ilusão do herói mediante a frustração (realidade) em conseguir sucesso na sua empresa ao chegar pelas terras amazônicas.

A Literatura é o espelho da sociedade, do inconsciente humano. A representação que ela traduz associa-se ao processo de apreensão da realidade e Cultura o choque dessa representação, uma invenção oriunda de um sincretismo. Ou seja, quer-se dizer que a realidade primordial da literatura consiste na dramatização do ato de construir imagens, por isso, será tratada como arte e não como outra coisa.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. O que é folclore. 13ªed. São Paulo: Brasiliense, 2003. – (Coleção Primeiros Passos).

CANDIDO, Tyrone. Proletários das secas: arranjos e desarranjos na fronteira do trabalho (1877 - 1919). Tese de Doutorado em História, Universidade Federal do Ceará - UFC, 2014.

CERVO, Armando Luiz; BERVIAN, Pedro Alcino. Metodologia Científica. 3. ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1996.


DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EAGLATON, Terry. A ideia de cultura. Lisboa: Atividades Editoriais, 2003.

FILHO, Américo Pellegrini. Literatura folclórica. São Paulo: Manila, 2000.

FONSECA, Luiz Almir Menezes. Metodologia científica ao alcance de todos. 4.ed. Manaus: Editora Valer, 2010.

MÉNARD, René. Mitologia Grego-Romana. Trad. Aldo Della Nina. São Paulo: Opus, 1991.



PROPP, Vladimir I. Morfologia do conto maravilhoso. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitaria, 1984.

SARMENTO, Octávio Sarmiento. A Uiara & outros poemas.- Organizado e estudo de texto por: Zemaria Pinto – Manaus: Editora Valer, 2007.

SOUZA, Márcio, Expressão amazonense. 3. ed. Manaus: Editora Valer, 2010.

MONTEIRO. Mário Ypiranga. Fases da literatura amazonense. Manaus; Imprensa Oficial, 1977.

OBRAS CONSULTADAS

BEZERRA, José Denis de Oliveira. Literatura amazônica: para que? 2011. CULTURAS, LINGUAGENS E INTERFACES CONTEMPORÂNEAS (Simpósio).

PROENÇA FILHO, Domício. A linguagem literária. 8.ed. São Paulo: Ática, 2007. – Séries Princípios.

SAID, Edward W. Culture and Imperialism. Londres. 1993.

LETRAMENTO VERDE: A PAIDEIA DE MARGEM DOS ENSAIOS AMAZÔNICOS DE EUCLIDES DA CUNHA

Anabelle Loivos Considera – FE/UFRJ¹

Resumo: Um dos aspectos menos enfatizados nas interpretações correntes sobre a obra de Euclides da Cunha é o conjunto de seus escritos amazônicos, reunidos em *Contrastes e confrontos* (1907) e em *À margem da história* (1909). Bem antes da legitimação de conceitos como "ecologia", "responsabilidade social" e "questões ambientais", Euclides soube fazer uma ampla e importante reflexão sobre a Amazônia como "terra sem história". Intentamos recolocar a importância desse "letramento verde" na obra de Euclides da Cunha, a fim de compreender melhor as representações da selva e do sertão na obra desse que é um dos mais relevantes intérpretes do Brasil.

Palavras-chave: Euclides da Cunha, letramento verde, *paideia* de margem

Tachem-me muito embora de antiprogressista e anticivilizador; mas clamarei sempre e sempre: – o progresso envelhece a natureza, cada linha do trem de ferro é uma ruga e longe não vem o tempo em que ela, sem seiva, minada, morrerá! E a humanidade, não será dos céus que há de partir o grande “Basta” (botem b grande) que ponha fim a essa comédia lacrimosa a que chamam vida; mas sim de Londres; não finar-se-á o mundo ao rolar a última lágrima e sim ao queimar-se o último pedaço de carvão de pedra...


Tudo isto me revolta, me revolta vendo a cidade dominar a floresta, a sarjeta dominar a flor!

(CUNHA, 2009, v. 1, p. 804)

Euclides: letramento verde, escrita de margem, paideia do Brasil

Em 4 de abril de 1884, para um jornal escolar do Colégio Aquino, denominado O Democrata, Euclides da Cunha escreve seu primeiro texto em prosa, que denomina “Em viagem (Folhetim)”. Nele, o escritor, então com 18 anos, antevê e defende o conceito do que chamaríamos, modernamente, “ecologia”. Na pena do jovem jornalista, o progresso surge como benesse a ser questionada, uma vez que se divisa na “curva sinistra, entre o claro azul da floresta, a linha da locomotiva, como uma ruga fatal na fronte da natureza...” e revolta o articulista que está “vendo a cidade dominar a floresta, a sarjeta dominar a flor!” Em uma crônica aparentemente despretensiosa e edênica, o estilo e o

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



pensamento euclidiano em formação já marcam o compasso de problematização das questões ecopolíticas mais candentes de sua época. Euclides faz da “viagem” do rapaz que ele era, entre uma estação e outra, um verdadeiro libelo em defesa do meio ambiente, observador fino e sensível que era da natureza do Estado do Rio de Janeiro e da decadência das cidades do Vale do Paraíba, pós-ciclo do café.

O Euclides que se apresenta, em textos como o da epígrafe, é já um multipensador. E assim se define por sua dicção política e por seu embasamento filosófico: tendo sido matemático e engenheiro, além de leitor voraz de tratados de botânica e geologia, não era de se espantar que seus escritos, ainda que de base empírica, trilhassem os caminhos da geografia física e mesmo da geografia humana. Esses mesmos estudos preliminares nas áreas geológica e geográfica, desde a época da Escola Militar da Praia Vermelha, renderam a Euclides informações e questionamentos sobre o tema do meio ambiente, quando ele ainda não constituía um campo do saber específico.

Em Canudos, Euclides se deparou com as questões ambientais do sertão, com a seca e com as adversidades climáticas, tendo formulado diversas hipóteses sobre a formação do clima e sua influência nos movimentos migratórios populacionais de então. Em termos mais específicos, deu contorno, em *Os sertões*, a uma teoria sobre a formação do clima do Nordeste extremamente original para a época, considerando que derivaria de uma corrente de ventos que vinha dos Andes. Acresceu a ela a sua dedicação autodidata à geologia, descrevendo a formação das rochas que caracterizavam o clima árido do Nordeste. Como sociólogo, dissecou o fenômeno da seca e denunciou que, pelo menos em parte, ela era usada demagogicamente pela retórica vazia dos políticos, mais interessados em manter as péssimas condições sociais do sertanejo. Fazendo essa denúncia, Euclides também foi um protoecologista, defendendo abertamente a construção de sistemas de irrigação espalhados pelo Nordeste:

Os romanos depois da tarefa da destruição de Cartago tinham posto ombros à empresa incomparavelmente mais séria de vencer a natureza antagonista. E ali deixaram belíssimo traço de sua expansão histórica.

Perceberam com segurança o vício original da região, estéril menos pela escassez das chuvas do que pela sua péssima distribuição adstrita aos relevos topográficos. Corrigiram-no. [...] De sorte que este sistema de represas, além de outras vantagens, criara um esforço

de irrigação geral. Ademais, todas aquelas superfícies líquidas esparsas em grande número e não resumidas a um Quixadá único – monumental e inútil – expostas à evaporação, acabaram reagindo sobre o clima, melhorando-o.

Deste modo as águas selvagens estacam, remansam-se, sem adquirir a força acumulada das inundações violentas, disseminando-se, afinal, estas, amortecidas, em milhares de válvulas, pelas derivações cruzadas. E a histórica paragem, liberta da apatia do moslim inerte, transmuda-se volvendo de novo à fisionomia antiga. A França salva os restos da opulenta herança da civilização romana, depois desse declínio de séculos.

*

Ora, quando se traçar, sem grande precisão embora, a carta hipsométrica dos sertões do Norte, ver-se-á que eles se apropriam a uma tentativa idêntica, de resultados igualmente seguros. (CUNHA, 2009, v. 2, pp. 51-2)

Republicano de primeira hora e um dos mais ferrenhos críticos da República dos marechais, ousou denunciar, em diversos artigos, a implantação das ferrovias, atreladas ao capital estrangeiro, bem como a devastação do meio ambiente e das comunidades isoladas e suas tradições pelas estradas de ferro. Quando finalmente chega à Amazônia, sonho acalentado e perseguido por Euclides durante boa parte de sua vida como “adido” a tropas militares e missões diplomáticas do Itamaraty, também se deparou com atentados ao meio ambiente e com a situação de escravismo imposta aos seringueiros pelos donos de barracões. Embarcando profundamente na literatura científica ou mesmo ficcional sobre viagens, o caboclo de Cantagalo adere ao projeto iluminista dos viajantes naturalistas, conjugando um olhar municiado – que atendia aos anseios classificatórios e enciclopedistas de então – a um outro, artístico, justamente no que tange à “escrita verde” – que opera o deciframento de uma pátria esquecida nos sertões e de todos os seus “outros”, mitigados pelo processo civilizatório. Por tudo isso, Euclides da Cunha se qualifica como um intelectual de vanguarda no que tange às preocupações com os impactos ambientais, ecológicos e sociopolíticos das entradas promovidas pelos ideais de ordem, civilização e progresso da nascente república brasileira.

Em sua ecoescrita “Fazedores de Desertos”, um dos mais pungentes textos de *Contrastes e confrontos* (1907), Euclides antecipa questões cruciais para a preservação do meio ambiente, denunciando o modelo perverso de ação do homem e do capital sobre a natureza: “Porque o homem, a quem o romântico historiador negou um lugar no

meio de tantas grandezas, não as corrige, nem as domina nobremente, nem as encadeia num esforço consciente e sério. Extingue-as” (CUNHA, 2009, v. 1, p. 90).

Daí o quadro lastimável descortinado pelos que se aventuram, nestes dias, a uma viagem no interior – varando a monotonia dos campos mal debruados de estreitas faixas de matas, ou pelos carregadores longos dos cafezais requeimados, desatando-se indefinidos para todos os rumos – miríades de esgalhos estonados quase sem folhas ou em varas, dando em certos trechos, às paisagens, um tom pardacento e uniforme de estepe...

Mas é natural o fenômeno. Nem é admissível que ante ele se surpreendam os nossos lavradores, primeiras vítimas dessa anomalia climática.

Porque há longos anos, com persistência que nos faltou para outros empreendimentos, nós mesmos a criamos.


Temos sido um agente geológico nefasto, e um elemento de antagonismo terrivelmente bárbaro da própria natureza que nos rodeia.

É o que nos revela a história. (CUNHA, 2009, v. 1, p. 87)

Sobre a extração de minérios, tomada como modelo exploratório, o autor-errante sabe que não há de resultar em desenvolvimento algum para a população local; sabe, também, que grupos de interesse puramente mercantil invadem a floresta para deitar ao chão as madeiras nobres, pilhando a nossa “biodiversidade” – o que Euclides já intuía tratar-se de crime ambiental e de contrabando de espécies: “Persistimos na tendência primitiva e bárbara, plantando e talando. E prolongamos ao nosso tempo esse longo traço demolidor, que vimos no passado” (CUNHA, 2009, v. 1, p. 88). A intervenção desordenada do homem transforma os solos férteis em desertos estéreis: geleiras em degelo; extinção da flora e da fauna em grande escala. Os desequilíbrios ambientais afetam diretamente a esfera econômica.

É o que observa quem segue, hoje, pelas estradas do oeste paulista. Depara, de momento em momento, perlongando as linhas férreas, com desmedidas rumas de madeira em achas ou em toros, aglomeradas em volumes consideráveis de centenares de ésteres, progredindo, intervaladas, desde Jundiaí ao extremo de todos os ramais.

São o combustível único das locomotivas. Iludimos a crise financeira e o preço alto do carvão de pedra atacando em cheio a economia da terra, e diluindo cada dia no fumo das caldeiras alguns hectares da nossa flora. Deste modo – reincidentes no erro – a inconveniência provada das lavouras ultra-extensivas e ao cautério vivo das queimas, aditamos o desnudamento rápido das derribadas em grande escala. (CUNHA, 2009, v. 1, pp. 88-9)




O resgate dessa dicção “ecopolítica” de Euclides da Cunha tornou-se vital ao debate sobre a atualidade de sua obra. A inserção do autor fluminense como leitor do cenário geopolítico e cultural da belle époque, tanto a carioca quanto a amazônica, trouxe à tona relatos ímpares sobre sertões e selvas, como representações literárias da natureza e da ruína, sublinhando a paixão peculiar de Euclides pelas questões brasileiras e o seu rigor científico. A experiência de partilha dos textos na escola básica que apontaremos a seguir teve por mote, exatamente, os vieses eco e etnopolíticos dos escritos euclidianos. As leituras realizadas com professores e alunos do ensino fundamental II e do ensino médio se pautaram pela antevisão que teve Euclides acerca dos problemas amazônicos, através da análise comparada de trechos dos seus muitos (embora menos conhecidos) ensaios “selvagens”.

Para falar de Euclides e Ecopedagogia – letras verdes na sala de aula

E de onde surgiu esta nossa inquietação, em particular, com o legado amazônico de Euclides da Cunha? Por que sentimos que a disciplina de Didática Especial e Prática de Ensino de Literaturas de Língua Portuguesa poderia efetivamente contribuir para uma discussão sobre “ecopedagogia” ou “ecoleitura”, a partir dos textos euclidianos? A resposta é simples, mas demandou uma complexa trama de pressupostos teórico-metodológicos, desde a escolha do corpus do curso até a sua execução para os diferenciados grupos de interesse.

Creemos que, entre Ecologia e Letras, há mais possibilidades pedagógicas do que sonha a nossa vã filosofia da Educação: sabe-se que as questões da conservação ambiental e da promoção da saúde são paradigmáticas em tempos atuais, e que marcam presença nos Parâmetros Curriculares Nacionais, como temas transversais. Para além de dominar a língua e fruir dos textos escritos em português, nós, professores da área de linguagens, códigos e suas tecnologias, objetivamos que nossos alunos-leitores do ensino fundamental e do ensino médio compreendam os princípios éticos e ecológicos que nos permitirão uma relação saudável com o meio ambiente em que vivemos. Trata-se de uma leitura comprometida, ecopedagogia que transforma, mais do que simplesmente informa valores. Na esteira de Gadotti, cremos que “a sustentabilidade




que defendemos refere-se ao próprio sentido do que somos, de onde viemos e para onde vamos, como seres do sentido e doadores de sentido de tudo o que nos cerca” (GADOTTI, 2000, p. 35).

Dessa maneira, torna-se necessário investigar as potencialidades existentes na relação Ecologia X Letramento X Educação, ensejando uma reflexão acerca do estatuto literário e sobre sua função sociocultural de representação das várias linguagens que constroem as imagens ecopedagógicas. Entendemos que essas teias discursivas se apresentam, contemporaneamente, como espaço privilegiado de “letramento verde”, resultando numa alternativa para potencializar o debate em torno do sentido do humano, que figura no consórcio existente entre a dimensão ética e a dimensão estética da linguagem. Diga-se, aqui, consórcio este que o próprio escritor Euclides da Cunha já apontava como “língua elevada” e única possível para a compreensão integral da modernidade, via Ciência e Arte:

Sagrados pela ciência e sendo de algum modo, permita-me a expressão, os aristocratas da linguagem, nada justifica o sistemático desprezo que lhes votam os homens de letras – sobretudo se consideramos que o consórcio da ciência e da arte, sob qualquer de seus aspectos, é hoje a tendência mais elevada do pensamento humano. [...] o escritor do futuro será forçosamente um polígrafo; e qualquer trabalho literário se distinguirá dos estritamente científicos, apenas, por uma síntese mais delicada, excluída apenas a aridez característica das análises e das experiências. (CUNHA, 2009, v. 2, pp. 874-5)


Sempre nos preocuparam, em nossas aulas de Didática/Prática de Ensino, as questões candentes sobre a formação do professor de letramento, no âmbito da licenciatura em Letras/Literatura, para a formulação de uma abordagem didático-metodológica “ecoleitora”. Mais ainda, ansiávamos por levar esses conceitos e experimentações para a sala de aula de nossos campos de estágio, interagindo com os professores da educação básica que recebem nossos licenciandos para seu período de estágio supervisionado nas escolas. Era preciso, portanto, “atar as duas pontas” deste processo criativo: de um lado, consoante a dinâmica do projeto de Extensão, a concepção metodológica do “letramento verde” e a produção de materiais didáticos específicos; e, de outro, o profissional da Educação e os alunos que fariam, na prática, “acontecer” esse sofisticado e prazeroso processo ecoleitor.



Para nos lançar a essa tarefa, o primeiro passo foi integrar os agentes dessa “leituração” – entendida, aqui, como uma proposta interdisciplinar de formação de professores plurais, para visões de mundo em amplitude –, através da proposta de um curso de extensão (“Letras verdes em Euclides da Cunha”), em que todos pudessem experimentar e produzir novas leituras a partir do legado literário e histórico de um grande nome da literatura nacional, Euclides da Cunha. Ressaltamos, amiúde, a necessidade de reaprender, por parte dos docentes e monitores ligados ao projeto, uma competência analítica em cada um dos gêneros literários, mas que mantenha estreita relação com o homem e a vida – *leitmotivs* primordiais da literatura, enfim. A proposta metodológica desse “letramento verde” seguiu, então, na insistência da concepção da linguagem como transcendência e vitalidade, como espaço de realização do homem e materialização da cultura, em todas as suas faces. Daí, elegermos a literatura amazônica de Euclides da Cunha como espaço possível para o diálogo com as falas sobre e do meio ambiente – ousando fazê-lo através da saborosa arte de contar e de ouvir histórias, à maneira ribeirinha.

Antes de tudo, é preciso explicar que sabíamos que os escritos amazônicos de Euclides – que geralmente constituem um dos aspectos menos abordados nos estudos sobre a obra do autor fluminense – mereciam um exame mais atento por parte dos “leitores qualificados” com quem lidávamos, os multiplicadores e formadores de leitores na escola: professores e licenciandos. A par disso, entendíamos que o apelo desses escritos, produtos textuais de há mais de um século e frutos de uma sociedade em ebulição e transição, era extremamente contemporâneo e desafiador – em que pesem todas as suas aporias de construção ensaística e todos os seus datamentos históricos. Em suma, víamos nos escritos amazônicos de Euclides o apogeu de um escritor e a necessidade de “traduzir” o interesse de seu pensamento e a beleza de sua densidade literária para o leitor de hoje.

É patente que, muito antes da legitimação de conceitos como “ecologia”, “responsabilidade social” e “questões ambientais”, Euclides soube fazer uma ampla e importante reflexão sobre a Amazônia como “terra sem história”, onde os processos de exclusão social seriam tão ou mais severos quanto os que havia presenciado nos sertões da Bahia, em plena Guerra de Canudos. O curso de extensão propôs-se, assim, a




considerar a Literatura verde, buscando compreender melhor as representações da selva e do sertão na obra de Euclides da Cunha, um dos mais relevantes intérpretes do Brasil. Seria importante que repisássemos historicamente as trilhas euclidianas pela região amazônica. Euclides da Cunha fez, em 1905, uma expedição de reconhecimento do Alto Purus, quando redigiu os seus ensaios sobre a Amazônia, reunidos em *Contrastes e confrontos* e em *À margem da história*. Tais textos encontram-se dispersos em artigos e entrevistas de jornal, em crônicas e prefácios, em sua correspondência, além dos documentos da viagem. O narrador-viajante euclidiano, arauto do processo histórico e civilizatório, segue trilhas e pistas pela floresta. Representa a selva como *locus horrendus* que, paradoxalmente, se situa fora da história e da geografia, tornando possíveis atos de violência e barbárie – como o cárcere dos seringueiros e a destruição das matas, devastadas pelas queimadas indígenas, pela exploração dos plantadores e pelas caldeiras dos barcos e locomotivas a vapor. Influenciado por leituras que apregoavam a impossibilidade de civilização nos trópicos, Euclides se encanta com o esplendor de Belém e retifica tais concepções idiossincráticas, até formar seu próprio conceito da Amazônia como “paraíso perdido”, página incompleta do Gênesis, cuja criação ainda não se concluíra:

[...] subi para o convés, de onde, com os olhos ardidos da insônia, vi, pela primeira vez, o Amazonas. Salteou-me, afinal, a comoção que eu não sentira. A própria superfície lisa e barrenta era muito outra. Porque o que se me abria às vistas desatadas naquele excesso de céus por cima de um excesso de águas, lembrava (ainda incompleta e escrevendo-se maravilhosamente) uma página inédita e contemporânea do Gênese. (CUNHA, 2009, v. 2, pp. 874-5)

Um sábio no-la desvendaria, sem que nos sobressalteássemos, conduzindo-nos pelos infinitos degraus, amortecedores, das análises cautelosas. O artista atinge-a de um salto; adivinha-a; contempla-a, d’alto; tira-lhe, de golpe, os véus, desvendando-no-la na esplêndida nudez da sua virgindade portentosa. Realmente, a Amazônia é a última página, ainda a escrever-se, do Gênese. (CUNHA, 2009, v. 1, p. 595)

Eis a grande ruptura da nacional narrativa modernista de Euclides, ou, em outras palavras, a sua paideia de margem: a opção pela escrita como o verdadeiro instrumento de transplante da selvageria para a civilização. Na missão à Amazônia, Euclides da Cunha fez-se novamente “viajante-narrante”, numa epopeia ao extremo-norte para



demarcar limites e fazer uma exploração topográfica. Entretanto, não levava consigo, apenas, os então precários instrumentos de medição, como o sextante, mas “cem, duzentos olhos, mil olhos perscrutadores” (CUNHA, 2009, v. 2, p. 193), como já enunciava em *Os sertões*. Para um dos mais importantes biógrafos de Euclides, Sylvio Rabello:

O engenheiro que fora ao extremo norte demarcar o traçado de um rio e desvendar-lhe as cabeceiras desconhecidas, não levava apenas os instrumentos de precisão, mas sobretudo grandes e espantados olhos de observador. Olhos que viam tudo como em análise espectral. Vendo na Amazônia mais do que uma natureza. A outro viajante mais apressado ou mais descuidado, essa natureza pareceria só como num estado de preparação para a vida: o homem, os animais e as plantas vivendo quase do favor das águas. Para Euclides não. Ele viu o drama do homem no seu desesperado esforço de sobrevivência. O seringueiro trabalhando para ser cada vez mais escravo. (RABELLO, 1983, p. 284)

Para Euclides, há mais de um século, compreender os processos etnopolíticos que produziram tamanhas desigualdades e aporias era palavra de ordem. Era preciso escrever uma nova história, uma outra *paideia* que desse conta da complexidade desses tantos Brasis. Por extensão, e na perspectiva de um ecoletramento, cremos que a leitura literária praticada na escola hoje pode e deve ser capaz de proporcionar uma viagem inteligente e sensível pelas imagens do equilíbrio ecológico e da opressão antiecológica em textos literários, para que os educandos narrem e registrem, sob múltiplos pontos de vista e formas de elocução, as suas próprias percepções ecoleitoras. Nas palavras de Angélica Soares, se compreendermos

[...] a ecologia como morada (oikia) da linguagem (logos), enquanto força de criação (poietica), podemos nos deixar conduzir, nos estudos literários, por questões que envolvem o que desde sempre esteve ligado, o poético e o ecológico. (SOARES, 1992, p. 38)

Permitimo-nos destacar um trecho de intenso lirismo desta verdadeira joia da literatura brasileira que é “Judas-Ahsverus”. Euclidianamente, o conto nos traz imagens verdejantes de um espírito conciliador entre o homem e a poética de sua inserção no meio ambiente – nem sempre cálida e muitas vezes sofrida:

Judas-Ahsverus

No sábado da Aleluia os seringueiros do Alto-Purus desforram-se de seus dias tristes. É um desafogo. [...]

Nas alturas, o Homem-Deus, sob o encanto da vinda do filho ressurreto e despeado das insídias humanas, sorri, complacientemente, à alegria feroz que arrebenta cá embaixo. E os seringueiros vingam-se, ruidosamente, dos seus dias tristes. [...]

É um doloroso triunfo. O sertanejo esculpiu o maldito à sua imagem. Vinga-se de si mesmo: pune-se, afinal, da ambição maldita que o levou àquela terra; [...]

E Judas feito Ahsverus vai avançando vagarosamente para o meio do rio. Então os vizinhos mais próximos, que se adensam, curiosos, no alto das barrancas, intervêm ruidosamente, saudando com repetidas descargas de rifles aquele botafora. [...]

Caminha. Não pára. Afasta-se no volver das águas. Livra-se dos perseguidores. Desliza, em silêncio, por um estirão retilíneo e longo; [...]


E vai descendo, descendo... Por fim não segue mais isolado. Aliam-se-lhe na estrada dolorosa outros sócios de infortúnio; outros aleijões apavorantes sobre as mesmas jangadas diminuta entregues ao acaso das correntes, [...]

Depois, a pouco e pouco, debandam. Afastam-se; dispersam-se. E acompanhando a correnteza, que se retifica na última espira dos remansos – lá se vão, em filas, um a um, vagarosamente, processionalmente, rio abaixo, descendo... (CUNHA, 2009, v. 1, pp. 175-180)

Uma proposta metodológica de ecoleitura e seus resultados práticos

“Verdes Caminhos de Euclides da Cunha” foi o projeto pedagógico desenvolvido no ano letivo de 2009 pelo grupo de professores de uma das escolas parceiras do Projeto “100 Anos Sem Euclides” em Cantagalo, o Colégio Euclides da Cunha. Através da leitura de fragmentos de textos do escritor Euclides da Cunha, extraídos de *À Margem da História*, *Peru versus Bolívia* e *Contrastes e Confrontos*, alunos do 9.º ano do ensino fundamental e de todo o ensino médio da escola exploraram os escritos amazônicos desse autor, traçando um paralelo entre os ensaios, produzidos na passagem do século XIX para o século XX, e a atual situação ambiental em nosso país.

Os alunos foram apresentados a uma “fala” (a representação euclidiana) sobre o ambiente natural amazônico, tendo a oportunidade de confrontá-la com matérias jornalísticas produzidas na atualidade e outros textos literários e imagéticos que também tematizam a floresta. Deste primeiro contato, numa profusão de textos e contextos, professores e alunos partiram juntos para o desenvolvimento de materiais pedagógicos, que somam apresentações audiovisuais, murais, pesquisas, histórias infantis e outras




produções de muita qualidade, em que especialmente os meninos puderam expressar livremente suas próprias leituras dos textos euclidianos.

Essa releitura terá sido, por certo, motivadora de uma reflexão mais aprofundada sobre a relação do homem com o meio ambiente, nascida do embate dos alunos com os desafios estilístico-literários do texto euclidiano. Os depoimentos que o grupo de monitores do projeto recolheram ao longo do trabalho, junto aos professores e turmas envolvidas, nos dão conta de que, ao traçar um paralelo com a nossa situação ambiental, não apenas da Amazônia, mas do Brasil e até de Cantagalo (com seus “morros carecas”, na expressão de um jovem do 9.º ano do EF, para tentar traduzir a devastação a que foi submetida aquela importante região cafeeira), os alunos puderam constatar a contemporaneidade dos textos euclidianos através da grandiosidade de sua visão, à frente de seu próprio tempo, desmistificando, pelo menos parcialmente, o receio da leitura de textos que exploram uma linguagem comumente rotulada como “classicizante”.

Os alunos do 3.º ano do Ensino Médio, por exemplo, exploraram fragmentos de textos euclidianos, extraídos das obras *À margem da História, Contrastes e confrontos e Peru versus Bolívia*, relendo as ideias do autor em relação aos seringueiros e retratando a famosa expedição ao Rio Purus, realizada por Euclides da Cunha no início do século XX. Foram criadas, então, várias charges e histórias em quadrinhos baseadas no tema apresentado. O material motivador foi a série de reportagens feita em 2009 pelo jornal *O Estado de São Paulo*, confrontando a realidade vivenciada pelo escritor em 1905 com os relatos da expedição do saudoso jornalista Daniel Piza, que refez a viagem de Euclides pela Amazônia, mais de 100 anos depois. Os alunos corresponderam-se com o jornalista de *O Estadão*, trocando com ele e-mails sobre suas impressões, e receberam de presente o vídeo produzido durante a expedição de 2009 – que também foi discutido nas aulas de Língua Portuguesa, História e Biologia. Vale a pena destacar um dos textos produzidos a partir dessas discussões, por um dos alunos do 3.º ano do EM e recolhido por monitores do Projeto:

A partir dos textos lidos, de Euclides da Cunha, percebemos as dificuldades dos seringueiros, com seu trabalho sendo pouco ou nada recompensado. Os seringueiros tinham que pagar para exercer a profissão, que os escravizava. Completando o cenário, seu ofício era praticado solitariamente, sem qualquer auxílio ou companhia, em isolamento. O texto “Judas Ahsverus” retrata a personificação do




ódio que o seringueiro tinha de sua imagem. Através do Judas, boneco artesanal, era descarregada toda a fúria que o seringueiro tinha pelo seu sacrifício nada notado ou reconhecido, a não ser por ele mesmo. Desta forma, embora separados por quase um século, Euclides da Cunha, Chico Mendes e Marina Silva se irmanam na preocupação em dar voz à realidade do seringueiro, “um homem que trabalha para escravizar-se”.

O resultado final de toda essa “epopeia euclidiana” em sala de aula foi bastante satisfatório, na opinião de mestres e alunos. Os grupos que trabalharam diretamente com os textos euclidianos foram, aos poucos, vencendo o desafio de sua leitura, com todos os percalços de linguagem e estilo, justamente porque puderam fazer isso com o ritmo adequado e com o acompanhamento solidário dos professores. Além disso, puderam compartilhar sua compreensão pessoal do texto ecocrítico de Euclides com os colegas, o que aproximou o universo euclidiano dos alunos e lhes permitiu constatar a contemporaneidade de seus textos.

Vencida a pretensa “barreira” da linguagem ricamente burilada pelo escritor e estreitadas realidades distanciadas não apenas geograficamente, mas também por mais de um século, foi mais fácil e prazeroso para os alunos perceberem a vastidão da Amazônia (bem como dos conceitos e preconceitos sobre a região) através do olhar crítico de Euclides da Cunha. Foi possível compreender, ainda, a *paideia* euclidiana como um enfileirar de projetos civilizatórios, desbravando sertões e consciências, para manter a opção pela pátria, num arroubo mais romântico-nacionalista do que republicano, propriamente... Esse encontro ecoleitor permitiu a alunos e professores percorrerem os verdes caminhos do escritor, aguçando a sua percepção do que faz o Brasil, Brasil, a sua grandiosidade geográfica, social e ambiental, ajudando na consolidação do sentimento de pertencimento a uma mesma nação.

Referências bibliográficas

- BERNUCCI, Leopoldo M. *A imitação dos sentidos: Prógonos, Contemporâneos e Epígonos de Euclides da Cunha*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- BRANDÃO, Adelino. *Paraíso perdido: Euclides da Cunha – vida e obra*. São Paulo: Ibrasa, 1997.
- CUNHA, Euclides da. *Obra completa*. Volumes 1 e 2. Org. Paulo Roberto Pereira. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.



GADOTTI, Moacir. *Pedagogia da Terra. Ecopedagogia e educação sustentável*. 2ª ed. s/l: Fund. Peirópolis, 2000.

GALVÃO, Walnice Nogueira & GALLOTI, Oswaldo. (orgs.) *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: EDUSP, 1997.

GUTIÉRREZ, Francisco e Cruz Prado. *Ecopedagogia e cidadania planetária*. São Paulo: Cortez, 1999.

HARDMAN, Francisco Foot. *A vingança da Hileia; Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna*. São Paulo, Editora UNESP, 2009.

LIMA, Luís Costa. *Euclides da Cunha: contrastes e confrontos do Brasil*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2000.

RABELLO, Sylvio. *Euclides da Cunha*. (Coleção Vera Cruz; n.º 103.) 3.ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1983.

SANTANA, José Carlos Barreto de. *Ciência e Arte: Euclides da Cunha e as Ciências Naturais*. São Paulo: HUCITEC, 2001.

SOARES, Angélica. *Ecologia e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

TOCANTINS, Leandro. *Euclides da Cunha e o Paraíso Perdido*. Rio de Janeiro: Bibliex, 1992.

VENTURA, Roberto. “Visões do deserto: selva e sertão em Euclides da Cunha”. in: *Limites: 3.º Congresso da ABRALIC*. São Paulo/Niterói, EDUSP/ABRALIC, 1995.

LEMBRANÇAS DO QUE O OLHAR OBLÍQUO DE CAPITU NÃO VIU

Anna Paula Ferreira da Silva (UFRR)¹

Resumo: O presente trabalho, que faz parte de minha pesquisa de mestrado, desenvolvida na Universidade Federal de Roraima, sob a orientação do Professor Roberto Mibielli, observa e compara com a obra de Machado de Assis – em situações episódicas- como, por meio do discurso, o espaço de Dois Irmãos se materializa, transpondo os limites do corpo e alcançando uma construção discursiva que permite reconstituir a cena da época e o modo como diferentes sociedades se constituem a partir do corpo e do discurso.

Palavras-chave: Olhar; Memória; Discurso; Espaço

Abstract: The present study, which is part of my research for my masters degree, developed in the Federal University of Roraima, under the guidance of Professor Roberto Mibielli, observes and compares the work of Machado de Assis – in episodic situations – as, through the speech, the space of Two Brothers materializes, transposing the body's limit and reaching a discursive construction that makes possible a reconstitution of the date scene and the manner how different societies are established by the speech and the body.


Key words: Look, memory, Speech, Space

A pretensão deste trabalho é apresentar e fundamentar, com base nas contribuições de diversos autores, uma breve análise, de abordagem geográfica-humanista e topofílica, do espaço urbano em Dois Irmãos e Dom Casmurro. A intenção é apontar e comparar entre as duas obras, as várias possibilidades de análise a partir da categoria do espaço. Contudo, o estudo dessa categoria tem como obstáculo alguns questionamentos no que tange a dimensão temática. Os questionamentos são muitos, as respostas também. A começar pelo próprio termo: que é espaço?

Críticos literários como Gaston Bachelard e Yi-Fu Tuan, que têm seus trabalhos voltados para a análise espacial nas narrativas, criam, conforme querem direcionar suas críticas, meios concernentes ao resgate de conceitos da geografia, sociologia e filosofia.

Conforme essa acepção, para dar cabo à pesquisa, selecionaremos e elencaremos algumas passagens referentes ao espaço em que se desenrola a narrativa, para que possamos verificar as várias possibilidades de se trabalhar com essa categoria nas narrativas por nós selecionadas. Para tanto, a princípio, seguiremos as definições e categorias propostas por Yi-Fu Tuan:

¹ Graduada em letras/literatura pela Universidade Federal de Roraima. Professora do ensino básico em instituição privada. Mestranda em Literatura na Universidade Federal de Roraima. Bolsista PIBID/CAPES de 2010 a 2012. Bolsista voluntária PIBIC/CNPq entre 2011 e 2012.




Espaço e lugar são termos familiares que indicam experiências comuns. O lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro. O lugar pode ser desde a velha casa, o velho bairro, a velha cidade ou a pátria. Animais não humanos também tem um sentido de território e lugar. Os espaços são demarcados e defendidos contra invasores. Os lugares são centros aos quais atribuímos valor e onde são satisfeitas as necessidades biológicas de comida, água, descanso e procriação. (TUAN,1980, p2)

Tuan afirmou, em *Topofilia*, que sentiu a “necessidade de separar e ordenar de alguma maneira a ampla variedade de atitudes e valores relacionados com o ambiente físico do homem” (TUAN, 1980, p.5), e, como não encontrou temas ou conceitos com os quais pudesse estruturar seu trabalho, acabou recorrendo “a categorias convenientes e convencionais (como subúrbio, vila, cidade ou tratar separadamente os sentidos humanos) em vez de usar categorias que evoluíssem logicamente de um tema central” (TUAN, 1980, p.5). Contudo, em *Espaço e Lugar*, procurando alcançar posição mais coerente, Tuan reduziu seu enfoque para “espaço” e “lugar”.

Assim, para melhor organizarmos a análise, dividiremos os espaços em: “lugar” para: as descrições da(s) casa(s), e, “espaço externo” para: elementos da natureza e descrições da cidade (prédios, palafitas).

No decorrer da leitura de *Dois Irmãos* percebi que os espaços externos e lugares vão sendo deteriorados. Essa análise mais aprofundada que visará analisar as passagens dispostas nas categorias de análise propostas acima, e, que terá como escopo mostrar como se dá a degradação dos espaços fictícios da obra e a relação dessa deterioração como consequência da desestrutura familiar e/ou da relação afetiva das personagens com os lugares em que vivem, serão desenvolvidas somente em minha dissertação de mestrado. Aqui apontaremos sucintamente como esse espaço aparece e faremos uma breve comparação com *Dom Casmurro*.

Fernando Pessoa, certa vez poetizou que “os que leem o que escreve/ na dor lida sentem bem”. Tendo em vista que a dor real ao elevar-se ao plano da arte passa a ser imaginada não seria inoportuno apontarmos que, de maneira semelhante, os romances de costumes transpõem para a narrativa “as dores” do cotidiano de determinada época. Levaremos em consideração que essas “dores” são transmitidas ao leitor por meio das personagens e suas relações com outras personagens ou com o espaço narrativo.



Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço*, explica, no primeiro capítulo, que a casa é como “um verdadeiro cosmos”; “o nosso primeiro universo” (BACHELARD, 1993, p. 24). Essas acepções são compreendidas no presente trabalho no sentido de esta ser guarida do homem, lugar em que ele passa considerável parte de sua vida, em que acontecem as brigas, os romances, os jantares em família... lugares que mesmo após a morte de algum membro, determinados compartimentos contribuem para a lembrança do ente familiar.


Essa relação entre o espaço narrativo e os valores sociais embutidos na relação entre eles e as personagens são denominados por Gaston Bachelard de toponálise:

A toponálise seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima. Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca de um tempo perdido, quer suspender o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. Essa é a função do espaço. (Bachelard, 1983p. 28)

Considerando as teorias de Yi-Fu Tuan e Bachelard, começaremos nossa análise. Contudo, é imprescindível que tenhamos em mente que, segundo nossa percepção, Milton Hatoum atualiza Machado de Assis, pois trava um diálogo entre *Dois Irmãos* e *Esaú e Jacó*. Percebemos, como já afirmamos no início desse trabalho, que talvez o ponto que atualize de maneira mais intensa a obra de Hatoum em contraponto com as influências Machadianas, sobretudo em *Esaú e Jacó* e *Dom Casmurro*, consista na degradação do espaço amazônico por meio do olhar do narrador.

Mas, nesta breve análise, abriremos mão da apropriação, feita por Hatoum, concernente a *Esaú e Jacó*, no que se refere aos enredos e tipos dos personagens, e faremos a comparação do espaço em *Dois Irmãos* e *Dom Casmurro*. Acreditamos que entre essas duas obras há muito em comum: Os dois narradores são em primeira pessoa, ambos retomam, por meio da memória, o passado e são personagens solitários. O espaço da memória ganha lugar de destaque nas duas obras.

Na narrativa de Hatoum, Nael é filho da índia Domingas com um dos homens da casa e esse é o dilema do narrador, visto que sua intensão, ao recontar a história da



família em que foi criado, é descobrir sua paternidade. Hatoum parece partir da ideia de Machado de Assis no sentido de que Bento Santiago também busca retomar sua trajetória a fim de descobrir se Capitu o traiu, ou não.


Hatoum constrói uma trama que propõe alguns problemas enfrentados pelos amazonenses e seus colonizadores. Ele denuncia o abuso sexual sofrido pelos indígenas; o comércio de crianças indígenas, intermediado por freiras, que muitas vezes eram levadas aos lares de famílias imigrantes e/ou migrantes para serem escravas (tanto domésticas, quanto sexuais); o crescimento desordenado de Manaus, devido ao grande fluxo de pessoas com intuito de enriquecer por meio da exploração dos recursos naturais e, conseqüentemente as que se aproveitavam da ocasião para importar e/ou vender produtos ilegais.

Omar, um dos gêmeos, em determinado ponto da obra, passa a ser vendedor de produtos ilegais. Todas essas passagens foram "vistas" por Nael, ali mesmo, de dentro da casa da família, de onde pouco ele se ausentava, mas tudo perscrutava e expectava. Dessa maneira, acreditamos que esses "problemas" colaboraram para a construção de uma toponímia. Verificaremos esses aspectos no decorrer desse estudo.

A casa, em Dom Casmurro, é o primeiro espaço a ser descrito. O Bento Santiago do início do livro descreve e aponta como reconstruiu a casa de sua infância:

Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia da outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. (ASSIS, 2008,p.7)

Em Dom Casmurro, Bento Santiago (re)constrói a casa da rua de Matacavalos com intuito de "atar as duas pontas da vida", a fim de encontrar respostas e até mesmo compreender os motivos que o conduziram à solidão. Percebemos que por detrás da (re)construção Bentinho deixa escapar suas aflições seu desamparo, sua solidão e o sofrimento que ela acarreta: "Tenho chacarinha, flores, legume, uma casuarina, um poço e lavadouro. Uso louça velha e mobília velha. Enfim, agora, como outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa."(ASSIS, 2008, p.8).



Apesar de a casa ter um aspecto interiorano, ele não conseguiu por meio do espaço a tranquilidade interior/psicológica esperada. Quando ele diz "vida interior" parece remeter ao ambiente, ao cenário, a casa. Em contrapartida, quando ele diz que a exterior é "ruidosa" parece referir-se ao seu atual estado emocional.


Bento Santiago aponta que a escrita de Dom Casmurro foi fomentada pela (re)construção da casa, visto que por meio dela ele não conseguiu tapar as lacunas e reestabelecer-se : "Foi então que os Bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns." (ASSIS, 2008, p.9).

Assim como Dom Casmurro, Dois Irmãos também inicia com ênfase na casa. Talvez de maneira mais intensa, visto que o poema Liquidação, de Drummond, está disposto como epígrafe:

*A casa foi vendida com todas as lembranças
Todos os móveis todos os pesadelos
Todos os pecados cometidos ou em vias de cometer
A casa foi vendida com seu bater de portas
Com seu vento encanado sua vista do mundo
Seus imponderáveis [...]*

Hatoum coloca a casa em lugar de destaque. É por meio dela que inicia a obra e, no decorrer da trama ela passa a acompanhar a derrocada da família. Para Zana, a matriarca da família libanesa, o lugar em que herdou do pai e passou a maior parte de sua vida era vital para sua sobrevivência:

Zana teve de deixar tudo: o bairro portuário de Manaus, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar em que para ela era tão vital quanto a Biblos de sua infância: a pequena cidade do Líbano que ela recordava em voz alta, vagando pelos aposentos empoeirados até se perder no quintal, onde a copa da velha seringueira sombreava as palmeiras e o pomar cultivados por mis de meio século.(...) antes de abandonar a casa, Zana via o vulto do pai e do esposo nos pesadelos da última noite, depois sentia a presença de ambos no quarto em que haviam dormido. Durante o dia eu a ouvia repetir as palavras do pesadelo, "Eles andam por aqui, meu pai e



Halim vieram me visitar... eles estão nesta casa". (HATOUM, 2000,p.11)

Nael narra essas passagens apontando o ambiente externo de Manaus e a sua importância para Zana. Ela conseguia sentir toda sua história de vida. Seu pai, seu esposo, tudo ali lembrava eles. Ela conseguiu sentir ali o que Bentinho almejava sentir ao reconstruir a casa de Matacavalos. Zana tem fixação pelo gêmeo mais velho e é intrinsicamente ligada a ele e a casa. Há entre ela e Bento Santiago a predominância de características semelhantes. Bento é intrinsicamente ligado a Capitu e também deseja reviver os momentos da infância e juventude, senti-los novamente.

Entretanto, a parte da casa que atualiza de maneira crítica Dois Irmãos e desvela as consequências históricas em respeito da violência contra os índios, se faz presente nos quartos do fundo da casa. O de Domingas e o de Nael.


Zana não se desapegava dele e o outro ficava aos cuidados de Domingas, a cunhantã mirrada, meio escrava, meio ama, "louca para ser livre", como ela me disse certa vez, cansada, derrotada, entregue ao feitiço da família, não muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa, muito perto da cerca do muro, onde dormiam com seus sonhos de liberdade. (HATOUM, 2000,p.67)

"Louca para ser livre", segundo Nael, são "Palavras mortas". O narrador que foi fruto da violência contra sua mãe e por conseguinte contra ele mesmo, permitiu que conheçamos uma Manaus desnudada dos valores europeus. Talvez o "inferno verde" da parte oprimida.

Em princípio Nael dormia com Domingas, mas ao crescer, Halim o patriarca da família, que era afeiçoado pelo cunhatã, sugeriu que ele tivesse um quarto só para ele, afinal, apesar da enorme seringueira, no quintal havia espaço para mais um quartinho:

Eu mesmo ajudei a limpar e a pintar o quartinho. Desde então foi o meu abrigo, o lugar que me pertence neste quintal. Agora só escutava o eco da canção que minha mãe cantava nas noites de insônia. Às vezes, quando eu estava estudando, via o rosto de Domingas no vão da janela, cabelo liso, de cobre, sobre os ombros morenos, os olhos dirigidos para mim, como se me pedisse para dormir com ela, na mesma rede, nós dois abraçados. (HATOUM, 2000,p. 80)

Ele tinha um lugar para chamar de seu. Não uma casa. Um quartinho, que está no entre lugar, ladeado pela cultura indígena e pela libanesa. Nael é o resultado da



entremistura. Ele teve a "oportunidade" que sua mãe não teve, a de estudar. Por isso mesmo o enxergamos como portador de uma visão mais crítica. Sua mãe não tinha voz. Ele, por ser fruto dessa mistura tinha direito até de sentar à mesa da casa da família de Halim, na maioria das vezes quando eles não estavam lá: "Podia frequentar o interior da casa, sentar no sofá cinzento e nas cadeiras de palha da sala. Era raro eu sentar à mesa com os donos da casa, mas podia comer a comida deles, beber tudo, eles não se importavam." (HATOUM, 2000, p.82). Contudo, apesar das regalias, ele ainda era o filho da caboca "adotada" pela família: "Quando não estava na escola, trabalhava em casa, ajudava na faxina, limpava o quintal, ensacava as folhas secas e concertava a cerca dos fundos." (HATOUM, 2000, p.82).


Nael, em determinado ponto da obra denuncia o crescimento desordenado de Manaus, os bairros que não são vistos de fora. O ambiente externo a casa, a Manaus segundo sua ótica era contemplada aos domingos, quando zana o incumbia algum afazer:

Aos domingos, quando zana me pedia para comprar miúdos no porto da Catraia, eu folgava um pouco, passeava ao léu pela cidade, atravessava as pontes metálicas, perambulava nas áreas margeadas por igarapés, os bairros que se expandiam àquela época, cercando o centro de Manaus. Via um outro mundo naqueles recatos, a cidade que não vemos, ou não queremos ver. Um mundo escondido, ocultado, cheios de seres que improvisavam tudo para sobreviver, alguns vegetando, feito a cachorrada esquelética que rondava os pilares das palafitas. (HATOUM, 2000, p. 80)

A periferia de Manaus nos é apresentada por meio do olhar desse narrador que cresceu em um ambiente nobre, em um bairro central, mas que não desfrutava da mesma maneira que os donos da casa. Nessas passagens conseguimos enxergar a crítica de Hatoum referente ao esquecimento dos oprimidos, dos que moram em condições precárias nas palafitas construídas desordenadamente sobre o rio Negro. Descreve as condições precárias de forma naturalista, comparando os seres que lá habitam, com animais. Ou seja, há em Dois Irmãos, várias denúncias.

A sensação de liberdade de Nael está condicionada ao ambiente externo:

Mirava o rio. A imensidão escura e levemente ondulada me aliviava, me devolvia por um momento a liberdade tolhida. Eu respirava só de olhar para o rio. E era muito, era quase tudo nas tardes de folga. Às



vezes Halim me dava uns trocados e eu fazia uma festa. Entrava num cinema, ouvia a gritaria da plateia, ficava zozinho de ver tantas cenas movimentadas, tanta luz na escuridão. Depois eu cochilava e dormia, uma, duas sessões, e despertava com o lanterninha chacoalhando meu ombro. Era o fim. O fim de todas as sessões, o fim do meu domingo.(Hatoum, 2000, p.81)

Nestas passagens a posição de entrelugar de Nael aparece de maneira mais esclarecedora. Ele desfrutava da tecnologia voltada para o entretenimento, e da natureza que rodeia Manaus. Mas, no fim ele tinha de voltar ao seu ambiente interior. A casa. Ao quatinho dos fundos. Ele não era totalmente preso, como Domingas, mas também não podia desfrutar de uma liberdade plena.

A obra conduzida por Nael mostra a decadência da casa condicionada à da família libanesa. No fim, a casa é vendida e reformada, mas zana, que tanto a estimava, "não chegou a ver a reforma da casa, a morte a livrou desse e de outros assombros.", (HATOUM, 2000, p.255) disse-nos Nael.

Por fim, Nael ainda nos apresenta mais uma transformação no cenário manauara. A chegada de produtos importados, os quais colaboraram para o crescimento econômico de Manaus. A casa da família transformou-se n'A Casa Rochiram: "Na noite da inauguração da Casa Rouchiram, um carnaval de quinquilharias importadas de Miami e do Panamá encheu as vitrines. Foi uma festa de estrondo, e na rua uma fila de carros pretos despejava políticos e militares de alta patente." (Hatoum, 2000, p.257).

Assim, Nael nos guiou nessa breve análise. Terminou só (como Bento Santiago), no quatinho dos fundos, não da casa, esta já não existia mais, mas da Casa Rochiram: No projeto da reforma, o arquiteto deixou uma passagem lateral, um corredorzinho que conduz aos fundos da casa. A área que me coube, pequena, colada ao cortiço, é este quadrado no quintal." (HATOUM, 2000, p.256), provavelmente, Capitu, com seu olhar oblíquo e dissimulado, adoraria ter visto e/ou participado da trama de Hatoum. Ela provavelmente sorriria com os olhos. – Mas ela não estava lá?



Referencial Teórico

ASSIS, Machado de. *Dom casmurro*. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*. São Paulo- Companhia das Letras, 2000.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difel, 1980.

POÉTICA DAS (TRANS)MIGRAÇÕES EM GUIMARÃES ROSA E MILTON HATOUM

Ezilda Silva (UNIFFESPA)¹
Amilton Queiroz (UFAC)²

Resumo:

O presente trabalho analisa os contos *Orientação*, de Guimarães Rosa, e *Um oriental na vastidão*, de Milton Hatoum. Esses textos são compreendidos como lugares onde aparecem cartografados os encontros interculturais entre personagens chinesas, japonesas e brasileiras no sertão mineiro e na floresta amazônica em projetados em escala global do imaginário contemporâneo. Zona de passagem intricada, as vozes heterogêneas do texto rosiano e hatouniano equilibram-se na desterritorialização do imaginário híbrido, imprimindo o ritmo da travessia para o outro lado de si, além do deslocamento pela atmosfera das latências do outro, reposicionada na constelação das mobilidades transmigrantes.

Palavras-chave: Personagem; Estrangeiro; Ficção; mobilidade.


Os textos de Guimarães Rosa e Milton Hatoum são convite à tradução da poética da transmigração e à cartografia das relações entre sujeitos, territorialidades e interculturalidades. O processo de leitura torna-se mais complexo e revelador, se conjugada a mirada comparatista de travessia pelas zonas da figuração de identidades em trânsito.

Através da releitura e reescrita do ethos da diferença, os textos dessa dupla literária escavam os trilhos da percepção do eu múltiplo, narrando o encontro com os signos da estrangeiridade fronteiriça, linguística e cultural. São, assim, escritas onde se encontra a projeção de alteridades posicionadas entre o próprio e o alheio das culturas, testemunhando, por conseguinte, a força substantiva da geograficidade de sujeitos errantes, os quais deambulam pela margem do olhar.

Nesta empreitada constelar, o presente estudo alicerça-se na leitura contrapontual de *Orientações* e *Um oriental na vastidão*, contos onde Rosa e Hatoum figuram a travessia, o deslocamento, o trânsito e a errância de narradores dotados da perspectiva transmigradora. A partir da cadência movente, os contos realizam, cada uma a seu modo, a cartografia das des(re)territorializações rizomáticas da alteridade latino-americana. O mapeamento do espaço da diferença é alcançado através da caminhada de

¹ Mestre em Letras: Linguagem e Identidade (UFAC), Doutoranda em Teoria da Literatura pela Universidade de Brasília. ezilda.silva@hotmail.com

² Dr. em Letras, Literatura Comparada (UFRGS), Docente da Universidade Federal do Acre. amiltqueiroz@hotmail.com.




atores culturais radicados dentro e fora da memória, trançando latitudes cujas “conexões geográficas hoje imperiosas nos levam a repensar as relações entre culturas, tradições e literaturas distintas” (CARVALHAL, 2003, p. 62). Estacionado nos limiares do século XX, os contos esfoliam as camadas da heterogeneidade estético-cultural latino-americana, reinscrevendo a poética do contato como zona de interlocução narrativa.

A figuração das conexões é uma maneira de repensar, primeiramente, sobre o imaginário dentro de suas respectivas territorialidades locais. Em segundo lugar, o trânsito pelo território do próprio interliga o projeto de leitura plural dos narradores, pois eles atravessam e são atravessados no encontro com o alheio na fronteira de suas pátrias imaginárias. E, finalmente, o traço comum traduzido pelos narradores é o movimento da transmigração empreendido na travessia de suas alteridades, posicionadas temporal e espacialmente no rol da voz heteróclita sustentada pela abertura de múltiplas inserções transfronteiriças.

Não por acaso, a cartografia empreendida pelos narradores dos contos projeta “conexões geográficas” dos encontros interculturais. O fluxo dos encontros implica a vocalização das experiências escondidas detrás do imaginário posto em relação. Nesse lugar de passagem, estão ambientadas as novas geografias narrativas, fortemente dotadas do traço da mobilidade multifocal nas fronteiras da solidariedade transatlântica. Nutridos da atmosfera da distância, mas enlaçados pela geografia do espírito migrante, os narradores dos contos posicionam-se no espaço nômade da figuração do deslocamento e da alteridade latino-americana.

Cientes da ausência de um lugar fixo para narrar seus respectivos itinerários da mobilidade, os narradores dos contos de Rosa e Hatoum escalam a tríplice fronteira do ver, sentir e traduzir do ecossistema das “*tradições, das culturas e das literaturas*”. Eles testemunham, assim, a dramatização da diferença de seus mundos provisórios como estratégia incentivadora de entrelaçamento das identidades culturais, redefinidas sob o ritmo das ressonâncias e dos atritos de uma sobre a outra, já que estão amparadas pela perspectiva relacional dos imaginários culturais.

Quanto à cartografia do espaço latino-americano, a figuração do sertão e da floresta (acoplada à imagem de um certo Oriente) interliga-se através da transumância de vozes que narram o arquipélago de suas culturas desterritorializadas do insulamento



dentro de si, bem como escavam as tramas da transmigração para ler o movimento do outro na paisagem do encontro.


Alojados no epicentro das poéticas transmigratórias, os narradores sobrepõem os espaços simbólicos da intersubjetividade local e global, afastando-se da posição horizontal dos olhares e levando-os à mirada do olhar em diagonal, capaz de conjugar o descentramento da percepção das trocas culturais operadas entre sujeitos desenraizados da certeza de suas origens e guiados pela liminaridade epistemológica da dúvida.

A descoberta de outros roteiros para caminhar sertão e na floresta acontece no meio da travessia, ou seja, no entre-lugar das razões nômades do gesto tradutório da cultura alheia dentro do espaço do próprio, já tocado na sutileza de sua experiência residual do cotidiano das relações interculturais.

Em *Orientações*, identifica-se a atuação de Quim, um chinês transmigrador que atravessa as margens do território mineiro, visualizado, sentido e perquirido em seu estágio relacional do movimento de fricção e diálogo entre as culturas orientais e ocidentais. Através da utilização de uma bússola narrativa deslocada da finalidade de apontar direções unilaterais, Quim atua como um cartógrafo do trânsito pelo ecossistema do encontro das transversalidades culturais.

Seu itinerário figura “a capacidade de acolher o outro em sua diversidade, originando um entrecruzamento de imaginários e vozes” (BERND, 2015, p. 51). Deslocado do eixo da centralidade, Quim transmigra pela liminaridade de suas experiências contactuais, atravessando comarca cultural mineira. A viagem pela zona da interação estrangeira (re)situa as questões de pertencimento ao espaço próprio e alheio. A recursividade aberta pelo movimento de Quim alcança seu ápice na deambulação pela plasticidade do imaginário e das vozes daqueles que habitam as territorialidades de orientais. Os vínculos tensos estendidos entre esses lugares da tradução cultural hospedam a figuração do gesto seminal em torno da condição assumida por “narradores nômades, deslocados, exilados muitas vezes dentro do próprio território nacional” (CURY, 2008, p. 14). Sob a jurisprudência da reflexão de Maria Zilda Cury, entende-se que Quim localiza-se na fronteira deslocada e exilada dentro pátria do encontro entre oriente e ocidente.

Expandindo mais esse aspecto, Quim descola-se pelas constelações axiomáticas da língua e cultura. Ele instaura uma nomadologia das redes semânticas do viver em




deslocamento dentro e fora de si e exila-se na tessitura escritural da poética da relação de seu eu diverso, solicitando a presença alheia na cartografia do sujeito desterritorializado do olhar monotemático e reterritorializado na cadência errante.

A agudeza da itinerância de Quim pontifica, assim, a figuração da “realidade viva e dinâmica, profunda, contraditória, dada a conhecer ao leitor através da experiência existencial de seus habitantes” (COUTINHO, 2013, p.28). Zona de passagem intrincada, a voz heterogênea de Quim equilibra-se na itinerância do imaginário híbrido de cada uma dessas personagens. O ritmo da travessia para o outro lado de si, além do deslocamento pela atmosfera cambiante das latências do outro, reposiciona o chinês no espaço de acolhida das mobilidades culturais.

O trânsito de Quim oxigena não apenas a compreensão de sua estrangeiridade interna, pontificada no passo a passo das relações conflitivas com os signos da cultura local, mas também alimenta seu estágio de tradução das trocas culturais estabelecidas no contato com as novas configurações do saber errante. Sob essa forma de pensar, Quim deambula pelo território de uma “*memória que está despedaçada em geografias, histórias e experiências dissimiles*” (POLAR, 2000, p. 131). As espacialidades atravessadas por Quim redigem, na tábula de sua memória, os fragmentos da heterogeneidade linguística e cultural, atuando ambas como ponto de passagem para deslocá-lo das certezas do pertencimento e inseri-lo no limiar da natureza descentrada da imagem de si mesmo e do outro, com o qual estabelece redes conotativas enraizadas dinamicamente na zona da performance prolífica.

Fora da órbita dos revanchismos e atavismos estéticos, Quim é um sujeito migrante que grava seu deslocamento entre o fluxo da fragmentação do eu que narra e do eu narrado. A migrância de Quim nasce da condição errática e transumante das paisagens do encontro, cruzando em ida e volta a sintaxe da voz e olhar des(re)territorializados no enredo da diferença plural das culturas orientais. Quim, enfim, transmigra as fronteiras do narrar para adelgaçar a passagem do eu para o outro lado de si e concretizar seu projeto de cartografia da solidariedade disjuntiva e da topografia do imaginário intercambiado da travessia latino-americana.

Nas frestas de Orientações, Quim topografa o itinerário da travessia do eu múltiplo que navega pelas bordas geográficas e simbólicas do sertão-mundo. Deslocado do pensamento cartesiano, o exercício da mobilidade de Quim permite-o disseminar,




figgando, as garatujas, os balbucios e as marcas do próprio e alheio no entre-mundos da narrativa rosiana. É desse lugar marcado pelo espírito da movência que Quim agudiza a poética da travessia pelos territórios da estrangeiridade prospectiva, ao mesmo tempo que elege a itinerância do olhar e da voz como vias fecundas para impulsionar o transbordamento da interrogação de si mesmo e do outro.

Vivendo entre as paisagens do devir, Quim enlaça a geograficidade do deslocamento. O movimento pelo sertão físico, lugar em que amplia sua experiência de ser andante, arremessa Quim na trama do sertão simbólico, territorialidade discursiva onde são escandidas as figurações do contato intercultural. Soma, subtração, multiplicação e divisão de solidariedades conjecturais, Quim emerge do imaginário híbrido das culturas do trânsito.

Ao desviar-se da centralidade da voz, tingindo-a de marcas heteróclitas, Quim transmigra pelos limites de sua alteridade de homem das letras e reterritorializa-se na alteridade plural. Na travessia pela estética da desterritorialização e reterritorialização, Quim reaprende descosturar as filigranas homogêneas e endógenas do pertencimento e relançá-las no arquipélago das opacidades culturais. Quim monta, destarte, um mapa das alteridades rizomáticas, atravessando, a seu modo, a margem do olhar e da voz que remam, à deriva, no sertão da palavra rosiana, instância de saberes onde a plasticidade da poética do contato embaralha o sentido das pertenças e desloca o eu múltiplo para dentro e fora da natureza intermediária e paradoxal.

Navegante da bacia estética latino-americana, o ficcionista Milton Hatoum elabora o mapa do deslocamento de narradores intercontinentais pela comarca cultural manauara. Alojado no limiar da voz de dentro e de fora, *Um oriental na vastidão* traz pistas de como o outro se perde e se encontra na travessia. Neste mapa literário, desenha-se a jornada de figuração de japonesas e brasileiras, cujas direções paralelas e diagonais cartografam o intercurso de vidas imantadas pelo presságio da importância de desvendar o outro de si, para expandir a cadência dos limiares interculturais. Abrindo as paisagens do encontro para o processo de travessias dentro e fora do imaginário brasileiro, o texto hatouniano testemunha as experiências das relações entre o eu e o outro, projetando percepções de relações interpessoais, amparadas na estética da tradução cultural.




Ao narrar o interlúdio das tensões do encontro, a escrita hatouniana cartografa a visão que as personagens nacionais indígenas têm do estrangeiro, bem como figura o olhar que o estrangeiro lança sobre o nacional resultante do contato com regiões planetárias. Através da recolha dos vestígios do mundo feito de mediações culturais, as personagens deambulam por zonas de interação, onde são fecundadas infinitas redes de alteridade, aportando no território da cultura rizomática para desenhar o mapa simbólico da descoberta de si e do vir a ser outro.

Os lugares de narrar o próprio e alheio da narradora do conto testemunham desvios para habitar o espaço zonal da heterogeneidade do encontro consigo mesma e o outro japonês. Mundos são reconectados e os tempos são redefinidos pelo ritmo das cartografias e tranças do outro na poética da relação traduzida pelos narradores de dentro e fora do imaginário intercultural. Em *Um oriental na vastidão*, figura-se, portanto, o outro no limiar dos fluxos migratórios de falas ambíguas que rasgam a capa da superficialidade do estereótipo, com vistas a riscar outros itinerários, onde o traço fecundante encontra-se imantado pela consciência paradoxal da alteridade.

Certeau (2011) afirma que “habitar é narrativizar.” Disto entende-se que ao integrar um determinado espaço físico, social e/ou cultural, automaticamente, falamos sobre ele, traduzindo-o conforme nossas percepções, convicções e vivências. Esse teórico alega ainda que é preciso despertar as histórias que dormem nas ruas que jazem de vez em quando num simples nome. O nome, neste caso, é Kazuki Kurokawa, que no conto *Um Oriental na Vastidão*, habita as memórias da pesquisadora que foi sua guia em uma visita ao Rio Negro, na Amazônia.

O japonês Kazuki Kurokawa vai para a Amazônia em busca da realização de um sonho: navegar pelas águas do Rio Negro, numa viagem de reconhecimento do lugar que tanto estudou em sua vida como biólogo de água doce e professor da Universidade de Tóquio. Kazuki, do seu aspecto grisalho e miúdo com olhos apertados até seu idioma natal, constitui o Outro n’aquele espaço; e seu desejo pode representar o atual movimento globalizador, que, por vezes, aproxima culturas até as fundir, possibilitando a formação de um mundo transcultural.

Mas a transculturalidade não ocorre sem atritos e os costumes do outro não são aceitos sem sequer uma estranheza. Quando fez sua viagem de dois dias pela Amazônia, Kazuki enviou anteriormente um fax para uma pesquisadora do Departamento de




Cooperação Científica da Universidade do Amazonas, pedindo que ela o acompanhasse no primeiro passeio de barco. Sabendo de sua formação, ela estranha o fato de ele não se interessar em se reunir com outros pesquisadores da região, e sim em ir direto conhecer o modo de vida local.

A estranheza se torna espanto diante do fato de que ele veio de tão longe “só para dar um passeio pelo Rio Negro”. “Mas isso é tudo”, respondeu Kurokawa. A pesquisadora não compreendeu que Kazuki almejava um passeio por um Rio Negro contextualizado, levando em conta o cenário composto pela comunidade nativa e sua cultura local, ou seja, um passeio que abrangeria todo um (re) conhecimento daquele meio atípico para o estrangeiro, em cuja bagagem cultural trazia as leituras das pesquisas de Ducke, O’Reilly Sternberg e Vanzolini sobre a Amazônia, que porém, por mais detalhadas que fossem, a voz pessoal dos pesquisadores as entremeavam e (re) moldavam as realidades segundo suas convicções e linhas de pesquisa particulares, de forma que o japonês necessitava viver *in loco* para conceber seu olhar único.

Em seu processo de concepção, Kazuki Kurokawa (re)descobriu o lugar de vivência da/para a pesquisadora, por denotar os “universos” ao redor dela, porém alheios à sua percepção, por estarem recobertos pela fina poeira da rotina cotidiana. Sua admiração silenciosa do Teatro Amazonas, sua curiosidade pelos peixes, até mesmo sua animada conversa com uma *cabocla* (termo utilizado para se referir às mulheres nativas daquele lugar), tornam-se algo digno de nota por seus observadores, que, ao relembrem deste passeio posteriormente.

Um deles, o barqueiro Américo, comenta que “Kurokawa não era turista”, pois este adotou uma postura contrária ao de muitos turistas que transitaram por aquele espaço. Kazuki Kurokawa levou consigo de bagagem física apenas uma sacola vermelha, nenhuma mala ou mesmo uma câmera fotográfica para registrar o momento. Apesar dos seus conhecimentos prévios, Kazuki fizera aquela viagem levando o essencial: sua vontade de conhecer e habitar, ainda que por pouco tempo, o espaço amazônico, sem contudo querer impor seu saber, preferindo despir-se de quaisquer preconceitos e aprender direto da fonte utilizando apenas seus sentidos como ferramenta de estudo.

Isso não significa que Kazuki Kurokawa tivesse deixado as suas raízes para trás. Detalhes como a escolha da cor de sua sacola e da sua rede de pesca vermelha e




branca denotam que ele levava um traço do Japão consigo, por meio da preferência pelas cores da bandeira nacional deste país. Sua despedida do barqueiro Américo se dá no seu idioma natal. E nesta despedida torna-se evidente uma das trocas culturais que ocorrem no contato com o outro, que é a troca linguística, pois Kazuki finaliza o passeio - no qual descreveu com precisão todo o percurso feito ao lado do barqueiro Américo - e, em seguida, alugou o barco deste para fazer uma viagem particular- dizendo: “Obrigado, *mano*, teu barco é *pai-d’égua*” seguido de um agradecimento em japonês, ao que Américo respondeu “*Arigatô, saionara, Kurokawa san*”, palavras que ele aprendeu em contatos anteriores com outros falantes do idioma japonês e que enriqueceram sua experiência *linguística sem nada subtrair de suas raízes culturais*.

Em Um oriental na vastidão, encontra-se a experiência da transmigração do imaginário, exercitando a busca dos fragmentos da diferença através do mapeamento dos paradoxos do encontro entre culturas. A atmosfera do movimento consolida uma visão múltipla do gesto articulatório das mentalidades projetadas na diligência comportamental e cultural das personagens, dotando-as de acepções axiomáticas cujas envergaduras contextuais tecem outras diretrizes enunciativas para o percurso da cooperação intercontinental.

Vistos como uma instância policromática do entre, as escritas de Rosa e Hatoum figuram, assim, os traços da multiplicidade linguística, cultural e ecológica através da travessia pela geografia da diferença latino-americana. Na interlocução via mobilidade cultural, os textos dos autores em questão apresentam-se como escritas e territórios literários em trânsito, cuja capilaridade discursiva permite uma guinada de leitura fecundada pela cartografia da poética transmigrante. Essa cartografia passa, singularmente, pela zona da percepção das constelações dos encontros entre as culturas, línguas e experiências de deslocamentos supranacionais.

Habitando posições intervalares, Quim e Kurokawa movem-se entre passagens, itinerários e paisagens culturais que instauram a poética do dentro-fora e fora-dentro das redes de solidariedades orientais e ocidentais. Do trânsito pelo espaço medial, os dois orientais exploram a dinâmica do movimento para transmigrarem entre imaginários embalados pela dinâmica de subjetividades e histórias múltiplas. Em sua natureza performativa, os dois contos pontificam a interação cultural em sua espessura local e




global, impulsionando o fluxo da heterogeneidade e mutabilidade das vozes, dos contatos e das rasuras do eu que narra e do eu narrado.

As dicções projetadas por Quim Kurokawa dão volume à travessia pelo território de narrativas globais, cujas coordenadas de navegação integram o horizonte da topografia de vidas errantes, nômades e rizomáticas. Essa aproximação friccional entre a voz de dentro e a de fora do imaginário posto em diálogo realiza-se através do mapeamento dos vestígios memoriais de escritas e territórios em deslocamento. A performance narrativa dos dois orientais consubstancia-se à tarefa de traduzir linguística, cultural, ética e literariamente as poéticas do estranhamento edificadas na transumância das comarcas nacionais, bem como da necessidade de mapear o pensamento da transmigração através da figuração dos encontros entre culturas e imaginários interplanetários.

No cenário das relações intercontinentais, a sílaba tônica da travessia de Quim e Kurokawa recai sobre o imaginário da distância, da perspectiva móvel, das identidades em trânsito e da consciência de deslocamento. Essa passagem pelos territórios das relações entre o eu e o outro recoloca o jogo dialógico dos trânsitos culturais. A interação entre línguas, sujeitos e territorialidades vivida pelas personagens pontifica o universo do entre-dois, do viver nas frestas e do experimentar das fricções culturais.

O itinerário de Quim e Kurokawa respalda-se na exegese das temporalidades disjuntivas, como estratégia articuladora da travessia pelas filigranas da solidariedade cultural/estética, fomentada desde o movimento dos intercâmbios das memórias interplanetárias. A tríplice fronteira cartografada pela dupla oriental enraíza-se dinamicamente o magma semântico das trocas culturais, cujo testemunho dissemina a força do diálogo com as raízes múltiplas do deslocamento. Os processos de tradução do deslocamento estão respaldados pela (re)construção de percursos que intersectam paisagens através coreografias das alteridades, sublinhadas pela experiência dos interstícios culturais.

Agências de fomento da poética do deslocamento, as narrativas rosiana e hatouniana etnografam uma geografia do desterro, a qual mexe com as zonas de pertencimento provisório, costurando, assim, cenas dos movimentos migratórios dentro da espessura de culturas transfronteiriças, alimentadas da maximização de alteridades reticentes, cujas bordas de travessia desatam os fios da linha divisória entre o eu e o



outro. No margear das experiências, Quim e Kurokawa sublinham a flexibilização dos marcos regulatórios da tradução do eu diverso, cartografando semioses deslocadas do plano das superficialidades e guiadas dialogicamente pela ventura do esgarçamento da textualidade binária.

Contumazmente, os textos dos autores mobilizam o movimento como meio para institucionalizar o ritmo das fronteiras do narrar, descrever e testemunhar a experiência da voz e letra. A atmosfera do deslocamento da personagem está fundada, portanto, sobre a tentação do fechamento à atuação dentro do próprio círculo territorial e o apetite à deambulação pela cultura alheia, derivando desse entrecruzamento de percepções o estágio relacional da personagem como portadora do signo da estrangeiridade intercultural. Zona de passagem intrincada, as vozes heterogêneas do texto rosiano e hatouniano equilibram-se na desterritorialização do imaginário híbrido, imprimindo o ritmo da travessia para o outro lado de si, além do deslocamento pela atmosfera das latências do outro, reposicionada na constelação das mobilidades transmigrantes.

.Referências bibliográficas

- BERND, Zilá. *Análise da vocação transcultural da Revista Interfaces Brasil-Canadá (2001-2014)*. In: Encontros transculturais: Brasil-Canadá. Org. BERND, Zilá; IMBERT, Patrick. Porto Alegre, Tomo Editorial, 2015.
- CARVALHAL, Tania. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo, Editora UNISINOS, 2003.
- COUTINHO, Eduardo Faria. *Grande sertão: veredas: travessias*. São Paulo, Realizações Editora, 2013.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. *Novas geografias narrativas*. Letras de Hoje, v. 42, 2008.
- [FANTINI, Marli](#). *Grande sertão: fronteiras*. In: Luis Alberto Brandão Santos; Maria Antonieta Pereira. (Org.). Trocas culturais na América Latina. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000.
- HATOUM, Milton. *A cidade ilhada*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- POLAR, Cornejo. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Org. Mario Vale Valdés. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte, 2000.
- ROSA, Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

CENAS E SINAS DA INFÂNCIA NA LITERATURA DA AMAZÔNIA PARAENSE

Ivone dos Santos VELOSO¹ (UFPA)

Resumo: Este ensaio constitui um breve panorama da figuração da criança e da infância por escritores da Amazônia paraense, focalizando, em particular, o conto *O crime do Tapuio*, inserto no livro *Cenas da vida Amazônica* (1886), de José Veríssimo; o romance *Safra* (1937), de Abguar Bastos; e o romance *Belém do Grão-Pará* (1960) de Dalcídio Jurandir. Desse modo, observamos o rendimento temático da infância, das personagens infantis e de algumas técnicas empregadas por esses escritores para representar esse período da vida na literatura paraense.

Palavras-chave: Literatura; Infância; Amazônia

Um breve preâmbulo

As considerações que fazemos aqui são decorrentes de questionamentos que surgiram ao longo do desenvolvimento de uma tese que pretende demonstrar que a categoria infância é uma chave de leitura relevante para investir numa interpretação do projeto literário do escritor paraense Dalcídio Jurandir, conhecido como Ciclo *Extremo-Norte*². Tal ciclo é um conjunto de dez romances que se alinham a um compromisso ético e estético de representação não só da paisagem amazônica, mas, sobretudo, de sujeitos inseridos nesse contexto, especialmente, os pobres e marginalizados que conformam o que Dalcídio Jurandir chamou de *aristocracia de pé no chão*.

Entre seus personagens, destaca-se Alfredo, que, excetuando o romance *Marajó*, é o grande protagonista da série de romances dalcidianos, e é ele mesmo uma criança, pelo menos nas primeiras narrativas que protagoniza. Ao lado dele, no Ciclo *Extremo-Norte*, um filão de personagens infantis surge, por vezes, sem nome e sem voz, que em diversas cenas figuram na condição de agregados, servindo à casa alheia como forma de sobrevivência. A tese em questão quer demonstrar que é na figuração de uma infância desvalida que vemos de maneira contundente a dimensão social do projeto ético e estético dalcidiano. Nesse sentido, nos caminhos da pesquisa surgiu a indagação: como se figurou a infância em narrativas anteriores ao projeto literário dalcidiano? Que cenas e que sinas de crianças se registram nas páginas da Literatura da Amazônia? Existe uma tradição no

¹ Professora da Universidade Federal do Pará, graduada em Letras (UFPA), Mestra em Estudos Literários (UFPA), Doutoranda em Estudos Literários (UFPA). Contato: ivonevel@ufpa.br; yvoneveloso@gmail.com

² O Ciclo *Extremo-Norte* constitui-se de *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos inocentes* (1963), *Primeira manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971) *Os Habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978),

modo de retratar a criança e a infância entre nossos escritores? Como se dá a inserção da obra dalcidiana no conjunto literário que dá tratamento a essa temática?

Assim, na tentativa de esboçar uma resposta para tais questões, elegemos, para esta comunicação, algumas narrativas literárias que consideramos paradigmáticas e que nos ajudam a refletir sobre a temática no contexto amazônico. A saber, o *Crime do Tapuio* (1895), de José Veríssimo; *Safra* (1937) de Abguar Bastos, e *Belem do Grão-Pará* (1960), de Dalcídio Jurandir.


A menina-presente de *O crime do Tapuio* de José Veríssimo

Dentre as diversas narrativas que figuraram a criança e a infância no contexto ficcional da Amazônia, *Cenas da Vida Amazônica*, de José Veríssimo nos parece um livro emblemático, especialmente porque, nos contos é inegável a verossimilhança dos costumes, hábitos, paisagens e sujeitos amazônicos, muito embora, marcados por um condicionamento aos valores da época. A obra teve sua primeira edição em 1886 e se compunha de um ensaio sobre as *Populações indígenas e mestiças da Amazônia*; de quatro contos, *O Boto*, *O crime do Tapuio*, *O voluntário da Pátria* e *a Sorte da Vicentina*; e de outras seis narrativas que o autor denominou de *Esboços*³.

Ainda que em todos os contos desse livro se observe menções à infância, *O Crime do Tapuio* é, entre essas narrativas de Veríssimo, aquela na qual a figura da criança apresenta contornos mais nítidos, tornando-se, inclusive, protagonista da narrativa. Nesse conto, quase uma novela, o enredo divide-se em 3 momentos, visivelmente perceptíveis, visto que a narrativa se estrutura em 3 partes, nas quais a menina de sete anos, Benedita é a personagem diretamente ligada ao conflito da trama. Na primeira parte, o narrador evidencia a maldade de Bertrana e o sofrimento da menina Benedita; na segunda parte, a ênfase está na relação entre José Tapuio e a menina; e, por fim, na terceira parte, o julgamento do Tapuio pelo suposto estupro e assassinato da criança.

Diante desse panorama, embora, a impressão seja de que a narrativa siga para a revelação de abuso sexual da menina, ao sabor do estilo naturalista, da descrição de vícios e taras, o que se vê, desde o início da narrativa é a denúncia dos maltratos à infância: a humilhação, o trabalho doméstico e a violência. Logo nas primeiras linhas o narrador indica a condição de menina-coisa, uma menina-presente para servir como criada à D.

³ A partir da edição de 1899, o ensaio é retirado, ficando apenas os contos e os *esboços*.




Bertrana: “Mal completara Benedita os sete anos, quando os pais, uns pobres caboclos do Trombetas, deram-na ao Felipe Arauacu, seu padrinho de batismo, que a pedira e fizera dela presente à sogra” (VERÍSSIMO, 2011, p. 77). Nesse trecho, temos delineada a desumanização da menina e aludida a sua condição social, aspectos que são retomados e reiterados pelo narrador na segunda parte do conto, uma forma de intensificar a situação, ao ponto de afirmar a sua coisificação ou, melhor, a subcoisificação:

Com pouco mais de sete anos, deram-na seus pais ao padrinho, que a pedira prometendo seria tratada como filha. Não possuira nunca um desses brincos que fazem a felicidade das crianças, nem correrá jamais atrás das borboletas loucas com a grande alegria da infância de fazer mal a um inseto. Era uma coisa, menos que uma coisa daquela mulher má. (VERÍSSIMO, 2011, p. 87)

Essa imagem tecida sobre a criança distancia-se das alusões românticas sobre a infância, e, embora, esta não seja mais entendida como um momento em que tudo é pureza e bondade, compreende-se que é uma etapa a ser vivida com dignidade. Contudo, a situação apresentada é de uma criança à margem da infância, já que a menina é impedida de ser sujeito de sua própria condição infantil, e à margem da sua própria humanidade.

É interessante que, embora haja a denúncia, a própria construção narrativa não possibilita vislumbrar a perspectiva da menina. O narrador não dá voz à personagem, toda a construção é “por fora”, de modo que, o que temos é a sua descrição física e algumas marcações psicológicas: “Uma criança triste, magra, mirrada como as plantas tenras expostas a todo ardor do sol, tal era Benedita.” (VERÍSSIMO, 2011, p. 87). Nessa descrição, também nos chama atenção a comparação que faz o narrador entre a menina e as plantas expostas ao sol, imagem que tanto denota a desumanização de Benedita, quanto a aproxima de uma certa concepção de infância que vingou na modernidade, a ideia da criança como um ser frágil e irracional, “são plantas jovens que é preciso regar e cultivar com frequência” (GOUSSAULT apud ARIÈS, 2011, p. 104), sendo, portanto, dever do adulto lhe fortalecer e preservar a sua inocência.

Assim, sob o olhar do narrador-adulto observa-se no corpo da menina a qualidade do tratamento recebido: “No seu corpinho escuro, coriáceo, em geral, apenas coberto da cintura para baixo por uma safada saia de pano grosso, percebiasse pelas costelas à mostra os sulcos negros de umbigo de peixe-boi” (VERÍSSIMO, 2011, p. 87). Ficam, dessa maneira, assinaladas as marcas da violência sofrida pela menina, quase sempre vítima de



uma “palmatória de couro de peixe-boi e uma rija vergasta, tanto ou quanto esgarçada na ponta pelo uso, de umbigo do mesmo peixe”-(VERÍSSIMO, 2011, p. 78).

Vale lembrar, que no contexto do século XIX, a palmatória é símbolo da educação dada às crianças. No caso do conto, esse instrumento aparece como uma forma de adestrar a menina para o trabalho doméstico. Sobre isso, José Roberto de Góes e Manolo Florentino lembram que esta prática remonta ao sistema escravista, no qual “O adestramento da criança também se fazia pelo suplício. Não o espetaculoso das punições exemplares (reservadas aos pais), mas o suplício do dia a dia, feito de pequenas humilhações e grandes agravos.” (GOÉS; FLORENTINO, 2000, p.185-186.) Nessa condição, o trabalho doméstico feito pela criança se assemelha ao trabalho escravo, marcado pela violência e a humilhação diária: [...] Batia-lhe por dá cá aquela palha, com um escarniçamento feroz contra a criança. Depois do jantar, ao meio-dia, dormia uma larga sesta até as três horas, e a pequena ali ficava, em pé com as magras mãozinhas no punho da rede,[...]. (VERÍSSIMO, 2011, p. 84)

O único que consegue ter um olhar de afeição para com a menina é José Tapuio, que nutria por ela afetos de pai e sempre lhe trazia frutas como mimo, fazia-lhe os serviços domésticos e lhe consolava quando ela chorava. Benedita, entretanto, por não estar acostumada com tal ternura, mantinha-se desconfiada, mas finalmente acabou aceitando a amizade do indígena. Dessa relação se desenvolve o conflito da trama: uma noite, Bertrana, que acordou a menina aos gritos, exige que ela faça um chá. Benedita, por sua vez, segue para o quintal aos prantos e lá é surpreendida por José Tapuio, que a leva dali para não mais voltar. À essa altura, a narração sofre um corte e é retomada a partir do julgamento do tapuio que responde à acusação de que teria “violentado, deflorado e depois matado a pequena Benedita” (VERÍSSIMO, p.112), fatos que não são desmentidos por ele. Sendo, por fim, condenado e preso.

Todavia, numa espécie de apêndice dessa terceira parte do conto, o narrador descreve que, dias depois do julgamento, a menina Benedita chegava de Trombetas, acompanhada de seus pais que finalmente desvelam a verdade dos fatos: depois da fuga, José Tapuio havia devolvido Benedita para os pais e lhes revelou todo o sofrimento da menina.

Os comedores de terra em *Safra* de Abguar Bastos

Outra narrativa emblemática é o romance *Safra* de Abguar Bastos. *Safra* foi publicado em 1937 e focaliza a exploração dos pequenos extrativistas pelos grandes latifundiários na região de Coari, rio Solimões, durante o ciclo da castanha. Essa situação é abordada, sobretudo, a partir do drama de Valentim, que inicia a narrativa preso por ter assassinado Bento, funcionário que lhe roubava a castanha e vendia a Dalvino Dantas, grande castanheiro da região e inimigo de Major Leocádio, protetor de Valetim.


Embora essa narrativa não tematize especificamente a infância, ao lado do drama de Valentim, cenas que envolvem as crianças da vila trazem imagens férteis quanto a condição social em que se encontram: uma infância miserável.

Muitos são “filhos de boto”, crianças geradas sob a égide da sedução, da transgressão e do abandono e que, conforme o narrador “Quando, por acaso, morrem afogados no Lago, acreditam os caboclos que eles voltam a ser peixes como os pais” (BASTOS, ano, p. 38). Assim, a infância surge envolta em feições míticas, ao que o narrador imprime um olhar social, notando as implicações no cotidiano de quem é um destes filho sem pai. “Desde os cinco anos começam a lutar pela vida, vão para os sacados pescar. Todos nus, cheiram a peixe [...] carregam na cabeça os paneiros, com as tainhas e os pacus. As perebas arrebetam nos braços” (BASTOS, 1958, p.38-39).

Notemos que, até então, as referências são genéricas e as descrições não individualizam, são sempre crianças, moleques e meninos. Afinal, “todos iguais, com a mesma cara, a mesma cor intraduzível” (BASTOS, 1958, p.39), como assinala a personagem Chico Polia. O quadro torna-se ainda mais trágico com imagens que enfatizam a condição lastimável de seus corpos:

A barriga inchada é um tambor naquela guerra da fome. Dentro do Tambor saltam ascárides e anquilostomos.
Os bracinhos secos são as vaquetas, que não batem no tambor, mas tremem, desengonçam-se, retezam-se ou encolhem, sem tocar no ventre duro, sem dúvida com pena, com muita pena, daquele tambor dolorido” (BASTOS, 1958, p.39)

Dessa maneira, magros, barrigudos e doentes, essas figuras infantis são o retrato da fome e do desamparo social na região. Fome que se reflete em seus corpos e se traduz em vícios que eles vão adquirindo. O menino Manduca, por exemplo, aos três anos reparou que os tijolos pareciam pães quentinhos e mordeu-os. Era seu pão de barro, e na falta deste, cacos de telhas, barro de reboco também serviam de aperitivo.



Contudo, esse não era um caso singular. Na narrativa de *Safra* a sina de viciados se multiplica em outras cenas, com os meninos Sinfrônio, Vicente, Tomás, Marçal e Benedito, afinal:

Eram muitas crianças que comiam terra. O Filho do Langonha comia terra branca, o filho do Calisto comia terra preta, o filho do José Teresa comia tabatinga, o filho do Lobinho do mercado comia terra vermelha, o filho da Maria Preta comia lama” (BASTOS, 1958, p.61)

É válido observar que esses comedores de terra, meninos viciados, são sempre pobres e famintos. Não à toa, são também figuras da desumanização que se inicia ainda na infância pela falta de condições materiais, um processo que no romance de Abguar Bastos vai se apresentando em gradação, pois à princípio esses meninos são representados nus e cheirando a peixe, em seguida, como enlameados tambores da fome; e por fim, comendo barro e terra, fato registrado pelo narrador com o som onomatopaico: “Carrau...Carrau...carrau”, sugerindo, assim, um hábito atroz.

A menina-encomenda de *Belém do Grão-Pará*

Um último exemplo para este breve panorama da figuração da infância na literatura da Amazônia é *Belém do Grão-Pará* (1960), quarto romance de Dalcídio Jurandir, cujo enredo da continuidade a história do menino Alfredo, que finalmente, chega à capital paraense, realizando seu sonho de estudar em Belém. Alfredo, contudo, não é apenas o protagonista da trama, em muitos casos é a do menino. Dessa maneira, A cidade e suas complexas relações, as desigualdades sociais, os questionamentos e os estranhamentos do interiorano chegam pelos olhos do menino que se encanta e se desencanta com o ambiente citadino.

Ainda no porto do Ver-o-Peso, é pela perspectiva do menino que vemos o desprezo de uma senhora pela menina-encomenda vinda do interior, fato que anuncia a real situação de Alfredo na casa dos Alcântara: a de agregado. Condição que compartilhará com Libânia, e, mais tarde, com Antonio, principal núcleo de personagens ligados à infância nesse romance dalcidiano.

Nesse sentido, esse episódio é bastante significativo para o que queremos ilustrar, uma vez que diz respeito a uma menina de nove anos retratada em uma cena muito comum, na época e ainda hoje, no contexto amazônico: a prática de levar crianças

interioranas para a cidade a fim de que sirvam em casa alheia com trabalhos domésticos.

Vale a pena reproduzir a cena:

O tripulante voltou à “Deus te Guarde”, num átimo trouxe a encomenda da senhora: uma menina de nove anos, amarela, descalça, a cabeça rapada, o dedo na boca, metida num camisão de alfacinha. A senhora recuou um pouco, o leque aos lábios, examinando-a:

– Mas isto?

E olhava para a menina e para o canoeiro, o leque impaciente:

–Mas eu lhe disse que arranjasse uma maiorzinha pra serviços pesados.

Isto aí...

O canoeiro respondia baixo e se enchendo de respeitosas explicações, fazendo valer a mercadoria. A menina, de vez em vez, fitava a senhora com estupor e abandono. [...]


– Bem. Vamos ver, o compadre me leve ela. Não posso levar comigo como está. E como é o teu nome? O teu nome, sim. É muda? Surda-muda? Não te batizaram? És pagoa? Eh parece malcriada, parece que precisa de uma correção. Fala tapuru, bicho do mato. Ai, esta consumição... (JURANDIR, 2004, 83-84)

Nessa passagem, não há espaço para o mito da infância feliz e no lugar de uma criança de aura angelical e de faces rosadas, vemos uma menina *amarela, descalça, de cabeça rapada*. Imagens que apontam para o seu rebaixamento, a sua desumanização e a violência sofrida, afinal ela não é apenas uma menina sem cabelos, é uma menina que teve os cabelos raspados.

Despojada da beleza proporcionada pelos cabelos, esta menina não tem rosto, sequer tem nome, é mais uma das crianças inominadas do ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir, aspecto que tanto pode ser indício do apagamento de sua identidade, quanto pode indicar que essa circunstância e a situação vivenciada por ela não é uma singularidade.

E, nesse aspecto, se observa a desumanização da menina, que vai perdendo seu *status* de ser humano, e tornando-se simplesmente um objeto, uma encomenda ou uma mercadoria, como nos informa o narrador do romance, ou, de modo mais severo, reduzida apenas a uma vida biológica: um animal, um “bicho do mato”, um “tapuru”, como a chama a senhora.

Entretanto, contrariamente, ao que se poderia imaginar, essa menina sem nome e sem voz, acena para um modo de resistência ao seu desvalimento e desumanização. Ao ficar muda diante da senhora, ela recusa obedecer as primeiras ordens, “Fala tapuru, bicho do mato.”, ao passo que, também é uma recusa da condição animalizada que lhe é imputada, afinal “Também o que é calado no curso da conversação banal, por medo,



angústia ou pudor” (BOSI, 2002, p.134-135) é um modo de resistir e sobreviver diante das humilhações sofridas.


Considerações

Tendo em vista aqueles questionamentos que nos incitaram a observar as figurações da infância e da criança no contexto da literatura da Amazônia paraense, cremos que algumas respostas podem ser esboçadas, a partir das narrativas de José Veríssimo, Abguar Bastos e Dalcídio Jurandir. Dentre as cenas que consideramos representativas destes ficcionistas, destacam-se aquelas que conformam uma situação de pobreza, desamparo social e desumanização, com imagens de crianças que foram impedidas de ter uma infância digna, seja porque passam fome, seja porque seguem como agregados na casa alheia, passando por humilhações e servindo ao trabalho doméstico, numa lógica muito próxima ao trabalho escravo.

Nesse sentido, no que se refere à infância, pode-se dizer que tanto José Veríssimo, Abguar Bastos e Dalcídio Jurandir criam narradores que se apresentam sensíveis a condição infantil. Desse modo, reiteram a tradição literária da Amazônia já demonstrada por Furtado (2008), pois seguem a linhagem de autores que se preocuparam em construir narrativas que denunciam a miséria e a exploração humana no contexto amazônico.

Todavia, embora esses escritores se assemelhem no tratamento temático, o romance de Dalcídio Jurandir vai se diferenciar da técnica empregada pelos seus dois antecessores. Em *O Crime do Tapuio*, Veríssimo cria um narrador adulto que fala pela criança, embora não apresente os acontecimentos pelo ponto de vista infantil; em *Safra*, por sua vez, Abguar Bastos reitera esse procedimento; mas quanto a isso, a narrativa de Dalcídio Jurandir se diferencia das anteriores, visto que o ponto de vista adotado é, muitas vezes, o da própria criança, é o menino interiorano que vislumbra toda aquela cena da menina-encomenda. Essa perspectiva é fundamental para trazer o estranhamento e os questionamentos de Alfredo que se seguem no quarto romance dalcidiano, no qual o leitor tem acesso, não apenas ao ponto de vista do menino, mas à sua voz e aos seus pensamentos:

Mas fazia parte de sua educação carregar o saco de açaí, levar as pules no bicho, apanhar as achas de lenha, ajudar Libânia trazer o saco de farinha, as rapaduras lançadas pelo maquinista na passagem do trem,



raptar um menino? Era a obrigação de servir a casa alheia por não ter senão trinta mil réis de mesada? (JURANDIR, 2004, p.210)

Dessa maneira, a obra dalcidiana se insere na tradição de representar a infância em meio às mazelas sociais, no entanto, vai se diferenciando à medida que seus procedimentos ampliam o modo de pensar a criança. As técnicas utilizadas, tais como o discurso indireto livre e o monólogo interior, por exemplo, permitem assim, pensar também com a criança, manifestando suas dúvidas e seus questionamentos sobre o seu lugar no mundo. Revela-se, assim, o seu compromisso ético que não oblitera o cuidado estético com seus temas e formas.

Referências bibliográficas

ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. 2. ed. Rio de Janeiro: LCT, 2011

BASTOS, Abguar. *Safra*. 2.ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1958


BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia de Letras, 2002

GOÉS, José Roberto de; FLORENTINO, Manolo. Crianças escravas, crianças dos escravos. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das crianças no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2000. p. 185-186.

FURTADO, Marlí Tereza. “Crimes da terra” na Amazônia, de Inglês de Sousa a Dalcídio Jurandir. In: *O Eixo e a Roda*. Revista de Literatura Brasileira. Crimes, Pecados e Monstruosidades. Dossiê, 2008

JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*. Belém: EDUFPA, 2004

VERÍSSIMO, José. *Cenas da Vida Amazônica*. São Paulo: Martins Fontes, 2011



**O ESPAÇO LEMBRADO: PERTENCIMENTO E RECONSTRUÇÃO DA
IDENTIDADE AMAZÔNICA NA OBRA RELATO DE UM CERTO ORIENTE,
DE MILTON HATOUM.**

Jefferson Gil da Rocha Silva (UFAM)¹
Aila Rodrigues Pantoja (UFAM)²

Resumo: A construção do espaço não é somente uma construção individual, também é coletiva, e de pertencimento ao lugar. Partindo dessa afirmação, este artigo tem como objetivo reconstituir o espaço de um passado e um tempo vivido acerca de experiência vivida na cidade de Manaus na segunda metade do século passado, no romance *Relato de um certo Oriente*, do escritor amazonense Milton Hatoum. A pesquisa será de cunho bibliográfico em autores como Bosi (2003), Halbwichs (2006), Oliveira (2009), Tuan (2012) e outros. O espaço descrito no romance pelo autor vai além de um espaço lembrado, são memórias que retratam um sentimento de pertencimento do lugar e que ganha vida nas palavras das vozes narrativas.

Palavras-chave: Literatura e cultura; Espaço urbano; Memória e Identidade; Milton Hatoum.

Introdução:


A construção do espaço não é somente uma construção individual, também é coletiva, e de pertencimento ao lugar. Reconstruir o passado é construir seu interior, que emerge com fragmentos que precisam ser montados como quebra cabeças para decifrar sua identidade e seu lugar no mundo. Uma identidade que com o passar do tempo, se perdeu no tempo histórico da vida.

Partindo dessa afirmação, este artigo tem como objetivo reconstituir o espaço de pertencimento de um passado e um tempo vividos na cidade de Manaus, numa busca de compreensão de realidade por meio de compartilhamento de histórias vividas na cidade de Manaus na segunda metade do século passado, na figura da narradora, no romance *Relato de um certo Oriente*, do escritor amazonense Milton Hatoum.

Cabe lembrar que em estudo já realizado sobre a obra, partirmos do ponto de que o romance é constituído por um narrador modo dramático. A narradora dá voz às demais personagens e vai buscar a memória do lugar, do tempo, da cidade, das pessoas que passaram, constituindo sua própria história.

¹ Dr. em Sociedade e Cultura na Amazônia – UFAM (e-mail: jefferson.gil@gmail.com)

² Mestranda em Letras – Estudos Literários – UFAM (e-mail: ailarpantoja@hotmail.com)



Esta categoria é marcada pelo diálogo e no caso específico de *Relato de um certo Oriente*, o que se vê é um diálogo entre a narradora, cujo objetivo é organizar o relato, e as personagens, a quem ela busca depoimentos que possam ajudá-la a compor este relato, sendo que apenas a voz das personagens é registrada (GOMES e BARBOSA, 2006, p. 473).


Justifica-se a relevância do artigo por proporcionar uma reflexão sobre o romance, além de redescobrir uma cidade que tentou sobreviver após o fim do ciclo do látex. A obra é uma verdadeira arquitetura, construída e reconstruída por segmentos narrativos que vão compor um todo sem igual, como o bairro do Educandos, a Cidade Flutuante, o centro da cidade, o colégio Dom Pedro II, o cais flutuante, a Praça da Polícia e outros lugares pertencentes à história da cidade de Manaus. Tudo isso retratado num seio de uma família de imigrantes libaneses que tornaram a Amazônia seu lar.

A pesquisa será de cunho bibliográfico. Por esse caminho metodológico busca-se reconstruir um espaço perdido na cidade de Manaus na segunda metade do século passado e ainda desconhecido na literatura Amazônica. Autores como Maciel (2013), Halbwachs (2006), Oliveira (2003), Tuan (2012) e outros nos fornecem elementos importantes para compreender a temática lançada.

O olhar da narradora no ambiente vivido traduz suas experiências, na compreensão das representações do ser amazônida, e é a partir desse espaço lembrado que se constrói o espaço e sua identidade, numa totalidade simbólica da cidade tropical, a Manaus da segunda metade do século XX. Buscando compreender o tecido de memórias que mostram a sutileza e delicadeza de uma história altamente pessoal, de uma cidade formada por imigrantes e pessoas advindas do interior.

O espaço descrito no romance vai além de um espaço lembrado, ou de apenas vozes de um tempo no passado, ele ganha unidade, força e ultrapassa a barreira das palavras que agora ecoa no presente formando um todo, “a obra, ganhadora do Prêmio Jabuti de melhor romance em 1990, é um laborioso entrelaçar de depoimentos, uma teia narrativa em que a cada capítulo uma nova personagem tem voz, acrescentado detalhes a um fato ou uma nova versão do mesmo” (GOMES e BARBOSA, 2006, p. 472).

A obra consiste no relato da volta de uma mulher de família árabe, após longos anos de ausência, à cidade de sua infância, Manaus. Cabe destacar que o objetivo é relembrar a cidade de Manaus pelas fragmentos narrativos das personagens, desvelando uma cidade pouco conhecida pelos amazonenses na obra *Relato de um certo Oriente*.



Como é de conhecimento, em entrevista a Aida Ramezá Hanania, em 05 de novembro de 1993, o escrito Milton Hatoum declarou que: no Relato há um tom de confissão, é um texto de memória, sem ser memorialístico, sem ser auto-biográfico. Há, como é natural, elementos de minha vida e da vida familiar.

Manaus de outros Tempos – Contexto Identitário.


Na Manaus de antigamente, início do século XX, a cidade se viu envolvida numa das maiores odisséias da região, uma vez que representava um centro extração do látex e exportador dessa matéria-prima para a primeira e segunda guerra mundial que transcorria. Inúmeras pessoas, de muitos estados brasileiros e estrangeiros adentraram na região em busca do novo eldorado, de fazer fortuna trazendo seus costumes. No entanto, alguns não possuíam esse ímpeto, essa sede pela riqueza, como a personagem Emir. A narradora ao descrevê-lo faz a seguinte ponderação:

Emir não era como os outros imigrantes, não se embrenhava no interior enfrentando as feras e padecendo as febre, não se entregava no vaivém incessante entre Manaus e a teia de rios, não havia nele a sanha e a determinação dos que desembarcavam jovens pobres para no fim da vida atormentada ostentarem um império (HATOUM, 2008,p. 69).

Muitos desses se estabeleceram e se constituíram na cidade. Passados os anos gloriosos da borracha, a cidade se viu numa ilusão, as riquezas oriundas da exploração da goma elástica haviam criado uma época de fausto ilusório, de luxo efêmero, de um progresso inconstante (DIAS, 1999). Interessante notar que o poeta declara que:

A nossa geração é uma filha empobrecida do extrativismo do látex. É, por isso mesmo, e dialeticamente, uma geração abençoada. Soube aprender as lições da decadência (caíram de seus olhos as escamas de cinza) e da sua causa dar o nome aos bois (MELLO, 1984, p. 75).

Prossegue o poeta, “não é apenas uma figura literária dizer que da borracha nós sentimos mesmo foi o cheiro” (p. 75). Numa cidade distante das decisões nacionais, a permanência não foi apenas uma escolha, mas imposto num cenário desfavorável economicamente. As feiras públicas, pequenos comércios, lojas, barracas e outras formas de comércio local era um lugar de intensa ocupação territorial, uma alternativa de sobrevivência, uma vez que o lugar oferece condições econômicas e de circularidade para o exercício de algum tipo de trabalho. Num trecho no livro relata: “Morei alguns anos no povoado, conheci os rios mais adustos e logo aprendi que o comércio, além das




quatro operações elementares, exige malícia, destemor e o descaso (senão o desrespeito) a certos preceitos do Alcorão” (HATOUM, 2008, p. 85).

Muitos desses estabelecimentos eram improvisados. O autor, em um trecho descreve esse ambiente: “demorou, na verdade, para atracarmos à beirado cais. O sol, quase a pino, golpeavam clemência... A vazante havia afastado o porto do atracadouro... Além do calor, me irritava as levas de homens brigando entre si, grunindo sons absurdos querendo imitar alguma frase talvez em inglês... Paguei o catraieiro e escapei do vozerio, das súplicas, dos gritos que se confundiam com a voz estridente de uma alto-falante invisível anunciando aos viajantes o movimento dos barcos, as origens e os destinos, e nomeando cidades estranhas com palavras estranhas, nomes aparentemente sem sentido e que a língua pena ao pronúncia-los, mas mesmo assim existem, não nos mapas, mas na vida das pessoas, pois evocam lugares habitados (HATOUM, 2008, p. 142-142).

Como afirma Santos (1998, p. 58), nesses interiores são reconhecidos diferentes usos do tempo (modos de vida urbano fluvial), constituindo-se a espacialidade do urbano. Ou seja, a partir das trocas simbólicas, se engendram emaranhados de significados que formam o ser e estar do indivíduo. O palco é o porto, o lugar dos encontros, relatado da seguinte forma: “Desci do barco por uma tábua estreita e caminhei entre as pessoas que esperavam avidamente por notícias, parente e encomendas; todos estavam descalços, boquiaberto e talvez tristes [...] (HATOUM, 2008, p. 83). Esses lugares representavam o pulsar da cidade, as emoções, as alegrias, as chegadas e as partidas tanto de pessoas importantes quanto daquelas não menos importante socialmente.

Nesse contexto, fica fácil imaginar como a formação identitária da população no século passado dos que aqui chegavam foram sendo envolvidos, marcando características fundamentais para compreender o modo de vida da população local, pois quase todas as cidades possuem um forte vínculo com as águas, que, de algum modo, influenciam o viver dos amazônidas. Sobre a geografia do lugar, descreve a narradora “procurava caminhar sem rumo, não havia ruas paralelas, o traçado era uma geometria confusa, e o rio, sempre o rio, era o ponto de referência” [...] (HATOUM, 2008, p. 139). Tuan (1980, p. 111) argumenta que esse sentimento de fusão com a natureza não é simples metáfora, mas sim representa uma intimidade física, de dependência material e o fato de que o lugar é um repositório de lembranças e um mantenedor de esperança.

Por fim, no início do século XX, José Aldemir de Oliveira, em seu livro Manaus de 1920-1967: a cidade doce e dura em excesso, assinala que nesse período, a cidade se



desenvolveu pelo encadeamento de continuidades e rupturas, num sistema de ações que em alguns momentos eram extraordinariamente dramáticas, marcadas pela queda do preço da borracha e pela crise política.

Traços e Lembranças do Oriente na Cidade de Manaus

Na obra identificamos diálogos e narrativas que remontam lembranças de uma terra que um dia pertenceu aos seus ancestrais. São modos de se pertencer, de viver, de se constituir cotidianamente, ou seja, de fazer parte de dois mundos conectados, como uma interseção territorial, oriente e ocidente fundidos num espaço vivido e que agora é lembrado, como presenciada abaixo:

“Ter vindo para Manaus foi meu último impulso aventureiro; decidir fixar-me nessa cidade porque, a meu ver de longe a cúpula do teatro, recordei-me de uma mesquita que jamais tinha visto, mas que contava nas histórias dos livros da infância e na descrição de um Hadji da minha terra” (HATOUM, 2008, p. 85). A visão da terra que mana leite e mel, a terra prometida, a Canaã de seu patriarca Abraão foi uma maravilha, só encontrado nos relatos religiosos, representando assim, um momento único na obra. Como uma imagem sublime aos olhos carentes de refrigério, de refúgio e de esperança. A chegada do paraíso finalmente aconteceu na terra prometida aos pais de seus pais.

Ansioso, esperei o amanhecer da natureza: a natureza aqui, além de misteriosa é quase pontual. [...] em poucos minutos a claridade surgiu como uma súbita revelação [...], vi uma árvore imensa expandir suas raízes e copa na direção das nuvens e das águas, e me senti reconfortado ao imaginar a árvore do sétimo céu (HATOUM, 2008, p. 82).

O tempo do trabalho e a liberdade, é o mesmo comparado de sua terra, tal semelhança é vista com certeza de que quem trabalha, quem possui disposição pode vencer nessa terra, como elencado, “Em Manaus como em Trípoli não era o relógio que impulsionava os primeiros movimentos do dia em determinava o seu fim: a claridade solar, o canto dos pássaros, o vozerio das pessoas que penetrava nos recintos mais afastado da rua, tudo isso inaugurava o dia; o silêncio anunciava a noite” (HATOUM, 2008, p. 30).

Diálogos Narrativos da Compreensão da Identidade e Pertencimento de Manaus do Final do Século XX.

A narrativa das experiências vividas dos diversos narradores que se evidenciam no romance do Milton Hatoum, tem relevância com a formação de uma identidade pautada nos relatos das personagens que engendram a prosa. O autor, por meio das vozes narrativas na obra reconstrói e revela uma Manaus que se desfez, decadente, mas que permanecia viva e cintilante na memória. Nesse contexto, destacam que:

A obra é basicamente o relato de uma mulher que volta anos depois à sua cidade natal e tem a missão de reportar a atual situação e das pessoas que lá habitam para seu irmão distante, fazendo um breve retrato de Manaus da época, em forma de carta. Neste regresso, ela traz a tona memórias que, acompanhadas das lembranças de amigos e parentes, ajudam-na a recriar sua história” (GOMES E BARBOSA, 2006, p. 474).


Essa cidade de sua infância o atrai, o deixa fantasiado por lembranças que o tempo esmoreceu. Entre essas lembranças temos a referência à cidade flutuante, em um trecho relata:

Soube depois que Anastácia passara o dia em busca do meu pai, até encontrá-lo na Cidade Flutuante, conversando com amigos do interior. Dormira na casa de um compadre que conheceu no rio Purus: uma palafita pintada de rosa e verde, cercada por latas de querosene entulhada de tajás, açucenas e flores do mato (HATOUM, 2008, p. 50).

A reconstituição pela memória desses fragmentos recria sobre um espaço, uma época, uma especialidade de pertencimento do lugar, de ser e estar no mundo. Para tanto, “ela - a narradora - dá voz às demais personagens, nas quais ela vai buscar a história do lugar, das pessoas, de certa forma, sua própria história” (GOMES e BARBOSA, 2006, p. 472). Nesse sentido, para a narradora a cidade:

... Não era maior que muitas aldeias encravadas nas montanhas do meu país, mas o fato de estar situada num terreno plano acentuava a repetição dos casebres de madeira e exagerava a imponência das construções de pedra: a igreja, o presídio, um ou outro sobrado distante do rio. (HATOUM, 2008, p.82-83).

Dois mundos habitados que agora toma sua importância, a do povo e daqueles que podiam circular por modernas construções da cidade. É o território de segurança e de reconhecimento da cidade. Relata em sua obra:



Também não entendia o passeante solitário que de manhãzinha deixava o hotel Fenícia, acordava um catraieiro na beira do mercado, e na canoa os dois remavam até a outra margem do igarapé do Educandos; depois ele continuava a pé, alcançava o centro da cidade, eu o seguia pela ruas estreitas, alinhadas por sobrados em ruínas (HATOUM, 2008, p. 69).

A tentativa do autor passa também pelo conhecimento da história da cidade, pouco revelada, porque os historiadores não souberam escutar as vozes dos que foram afastados do protagonismo histórico-social. A Amazônia,

Está povoada por vozes que ecoam dos seringais, do trabalho extrativista, dos beiradões, dos roçados, dos afazeres humanos, da geração e reprodução da vida, dos sons dos pés nas folhas úmidas das estradas, das caminhadas pela terra seca das manivas, das festas nos terreiros, do som do barco chegando ao porto, e indo embora (MARCIEL, 2013, p. 10).


São vozes de homens e mulheres trabalhadores, na floresta e nas cidades, nos afazeres humildes e pouco valorizados. Numa das narrativas no livro, surge a voz do coveiro Adamor que:

Falou um pouco de sua vida, toda ela dedicada a escavar a terra para abrigar os mortos; citou os mortos ilustres da cidade e os pés-rapados, enterrados ao léu, sem querubins ou cantos celestiais, nenhuma ilusão de vida futura [...] Falou que a cidade crescera muito nos últimos anos, pois trabalhava que nem um cão (HATOUM, 2008, p. 179).

É um relato que nos remete ao caos urbano que a cidade vivia, um crescimento desigual e excludente, pois a economia da borracha no interior e na capital já não existia, restava ao caboclo pouco ou quase nada alfabetizado do interior vir para Manaus, melhorar sua vida, sair de um isolamento geográfico e cair definitivamente numa exclusão social.

O autor por meio das falas das personagens vai construindo, coletivamente rememorando fatos, lugares, casos, situações da época numa engenhosidade narrativa fascinante. Afirma Halbwachs (2006) que as lembranças da infância na família e com os amigos, as relações escolares e os grupos de trabalho mostram que essas recordações são essencialmente memórias de grupo e que a memória individual só existe na medida em que esse indivíduo é um produto de um grupo. A composição da cidade de sua infância começou assim:

O início: “Já eram quase sete horas quando resolvi sair de casa. Retirei do alforje o cardeno, o gravador e as cartas que me enviate...” (HATOUM, 2008, p. 10). “Minha



mãe e os irmãos Emílio e Emir tinha ficado em Trípole sob tutela de parentes, enquanto Fadel e Samira, os meus avós, aventuraram-se em busca de uma terra que seria o Amazonas” (HATOUM, 2008,p. 35).

A vinda à região: “Foi assim que teu pai resumiu sua vinda ao Brasil, numa tarde em que procurei para puxar assunto. Curioso era a maneira como se dirigia a mim: sempre olhando para o Livro aberto”.

O reconhecimento do ambiente: “A atmosfera da casa estava impregnada de um aroma forte que logo me fez reconhecer a cor, a consistência, a forma e o sabor das frutas que arrancávamos das árvores que circundavam o pátio da outra casa” (HATOUM, 2008,p. 8). Sua casa, o local Parisiense, habitada por árabes, tornou um ponto de encontro, de rituais, de celebrações e dramas.


A religiosidade: essa característica da cidade é mostrada da no seguinte relato: “Emile acompanhava o percurso solar, indiferente às horas do relógio, às badaladas dos sinos da Nossa Senhora dos Remédios e ao toque de clarim que lhe chegava aos ouvidos três vezes ao dia”. (HATOUM, 2008,p. 30)

A Manaus do final do século XX: a cidade estava em decadência, o fluxo de dinheiro já não existia no local, no entanto, uma cidade em cima d’água surgiu, eram os trabalhadores oriundos dos diversos seringais que não mais produziam riqueza, o látex já não compensava passar muitos dias na floresta para obter a mercadoria. O lugar é narrado quando em momentos:

Todos se reuniam na copa do casarão rosado, com a exceção de meu pai, que se ilhava no quarto ou ia passear na Cidade Flutuante, onde ele entrava nas palafitas para conversar com os compadres conhecidos, com os caboclos recém-chegados do interior, e depois caminhava até o porto para visitar armazéns e navios (HATOUM, 2008,p. 38).

O centro da cidade de Manaus: era um lugar de encontro e desencontro, espacialidade simbolizada pelo coreto, marca que deixava a cidade com aspecto bucólico. Muito bem representado pela personagem Dorner, um fotógrafo que assim descreve a imagem da cidade, em um transe fantasmagórico.

Fotografava Deus e o mundo nesta cidade corroída pela solidão e decadência. Muitas pessoas queiram ser fotografadas, como se o tempo, suspenso, tivesse criado um pequeno mundo de fantasmagoria,



um mundo de imagens, desencantado, abrigando famílias inteiras que passavam diante da câmera, reunidas nos jardins dos casarões ou no convés dos transatlânticos que atracam no porto de Manaus (HATOUM, 2008, p.68).

Assim, o escritor, por meio de uma personagem descrevia a imagem que tinha do ambiente, numa cena estática, construído por um fotógrafo, com o objetivo de captar a imagem daquela época, a personagem, por sua profissão, tem autoridade para descrevê-la como fotografia de uma triste realidade de uma cidade querida, no meio do trópico.


O espaço de encontro: “... aos poucos, reparei que a rua alinhava duas fileiras de casas de madeira, todas desertas; e concluí que todos os seus moradores se apinhavam no atracadouro...” (HATOUM, 2008, p. 83)

O conhecimento sobre a natureza: “Tive de ir a Londres para constatar e aceitar que a terapêutica de muitas enfermidades daquise deve à profunda compreensão de plantas regionais por parte dos moradores da floresta” (HATOUM, 2008, p. 106).

Mesmo que a lembrança corresponda a um acontecimento distante no tempo, o contato com as pessoas que também viveram aquelas situações, ou com os lugares em que elas aconteceram permite a rememoração daqueles fatos, numa relação entre memória individual e memória coletiva. Isso mostra que “a representação das coisas evocada pela memória individual não é mais que uma forma de tomarmos consciência da representação coletiva relacionada às mesmas coisas” (HALBWACHS, 2006, p. 61). “Na última, ao saber que vinha a Manaus, pedias para que eu anotasse tudo o que fosse possível: Se algo inusitado acontecer por lá, disegue todos os dados, como faria um bom repórter...” (HATOUM, 2008, p. 188).

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum (HALBWACHS, 2006, p. 39).

O tempo é visto aqui não como recuperação exata do dia, mas como uma recordação de um período, de um fato marcante, o que faz com que de pouco a pouco haja o reviver de uma lembrança sobre o determinado momento. A identificação de um contexto temporal que particulariza aquele acontecimento diante de muitos outros pode




possibilitar que ele seja lembrado por meio de vestígios que se destacam quando pensamos no momento em que ele ocorreu.

Considerações Finais

A primeira leitura de *Relato de um certo Oriente*, o primeiro romance de Milton Hatoum, conduz-nos, quase naturalmente, a uma segunda e terceira leituras, se quisermos seguir melhor o fio condutor da narrativa, o qual se movimenta num fluxo de lembranças que não se colocam na cordeira da linearidade, mas sim, na da sucessão fragmentária, mais peculiar à linha de um tempo psicológico que à da construção de uma narrativa em flashback. (BRANDÃO, 2008, p. 84). Afirma a altura que é o narrador que nos conta parte de sua história de vida, ouvindo-a, em grande parte, de outros narradores, o que acaba por criar em nós, leitores, uma percepção que ultrapassa a provocada pela escrita, apenas, pois aguça, especialmente, nossa atenção e memória, como acontece quando somos estimulados por uma história que nos é contada oralmente (p. 84).

É a criação de um mundo que se organiza pelos fragmentos narrativos, pelos constantes diálogos existentes no decorrer da leitura, que emergem como uma torrente, construindo e desconstruindo um espaço vivido há muito tempo, na cidade de Manaus. Uma cidade que está perdendo a herança de uma época marcada pelas grandes fortunas, barões do látex, glamour de uma época como centro de um grande império, mas agora, decadente. A cidade pávula, boçal, teimava em se agarrar na herança que não mais existia, agora teria que sobreviver por si mesma. Se antes, a descrição comparava a cidade à terra prometida, com a descrição de uma árvore comparada ao sétimo céu, agora, a conclusão é de uma cidade embaçada, difusa, turva, irreconhecida após “20 anos passados fora daqui” (HATOUM, 2008, p. 141). Mesmo assim, “queria atravessar o igarapé dentro de uma canoa, ver de longe Manaus emergir do Negro, lentamente a cidade desprender-se do sol, dilatar-se a cada remada, revelando os primeiros de uma massa de pedra ainda flácida, embaçada”. (HATOUM, 2008, p. 140).

É oportuno citar Brait (2006, p. 62), quando a autora escreve sobre “a apresentação da personagem por ela mesma”, observação que nos alerta para uma melhor percepção do recurso utilizado pelo autor para ampliar a comunicabilidade do



texto com o leitor. A intenção de compartilhamento, por parte da narradora, da re-visitação de parte de sua história com o irmão que está distante, não se estenderia também ao leitor, como receptor real do texto? No romance epistolar, assim como nas memórias e lembranças, o aparente monólogo narrativo tem, diferentemente do diário, um receptor em mira, ainda que esse destinatário não esteja implicado nos acontecimentos. “Por meio desse recurso, a caracterização da personagem num tempo passado que é recuperado pela narrativa funciona como uma maneira sutil, um pretexto para mostrar o presente e as nuances da interioridade” (BRAIT, 2006, p. 85-86).

Essa Manaus, que antes apresentava-se fragmentada, surge como uma cidade que teima em resistir pelas experiências e criações de seus habitantes, aparecendo como alternativa à vivência urbana de uma cidade. São memórias que retratam um sentimento de pertencimento numa cidade que representou na sua infância uma jóia lindíssima, mas que foi esquecida e que agora ganhara vida nas palavras das vozes narrativas. Manaus, dura para aqueles que não a compreendem, mas doce para aqueles que por ela deixa-se encantar. O sentimento de pertencer ao lugar, de se sentir parte desse mundo aflora como um filho pródigo que a sua terra busca explicação para seu lugar no mundo até então fragmentado e quase irreconhecível, a cidade de Manaus. Esse retorno acontece, na verdade, pela na memória, no qual a linguagem faz a parte do elo com retorno à terra natal que já não existe mais.

Referências:


BRANDÃO, Antônia Marisa Rodrigues. *O narrador-ouvinte de relato de um certo oriente, romance de milton hatoum*. Kalíope, São Paulo, ano 4, n. 1, p. 82-108, jul./dez., 2008.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 8. ed. São Paulo : Ática, 2006.

DIAS, Edinea Mascarenhas. *A ilusão do fausto: Manaus, 1890-1920*. Manaus: Valer, 1999.

GOMES, Clarissa Rodrigues e BARBOSA, Sidney. *O coro de vozes em Relato de um certo Oriente de Milton Hatoum*. Estudos Linguísticos XXXV, p. 472-481, 2006.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.



HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*, São Paulo: Companhia das Letras, 2008,

HATOUM, Milton. *Entrevista concedida a Aida Ramezá Hanania em 5-1193*, transcrita e editada por ARH. (Disponível em <http://www.hottoπος.com/colat6/milton1.htm>. Acesso em: 21 out. 2008).

MARCIEL, Márcia Nunes. *O espaço lembrado: experiências de vida em seringais da Amazônia*, Manaus: Edua, 2013.

MELLO, Thiago de. *Manaus, amor e memória*. Rio de Janeiro: Philobibion, 1984.

OLIVEIRA, José Aldemir de. *Manaus de 1920-1967: a cidade doce e dura em excesso*, Valer Editora, 2003.

SANTOS, M. *A natureza do espaço*. São Paulo: Hucitec, 1998.

MAGALHÃES BARATA NA LITERATURA: O “INTERVENTOR” NAS OBRAS DE BRUNO DE MENEZES E RAIMUNDO HOLANDA GUIMARÃES

José Victor Neto (UERJ)¹

Resumo: O presente trabalho tem por objeto o estudo das representações literárias do Interventor da Revolução de 1930 no Pará, o Major Magalhães Barata, nos romances *Candunga* (1954) de Bruno de Menezes, e *Chibé* (1964) de Raimundo Holanda Guimarães. Em tais obras a imagem multifacetada de Magalhães Barata varia de um governante carismático, “pai dos pobres”; passando a um gestor ingênuo e influenciável; e até mesmo a um tirano insensível, cruel e violento. Pretende-se perceber como cada autor representa literariamente o Major Magalhães Barata, e até que ponto tais representações entram em conflito ou reproduzem as imagens do Interventor cristalizadas na historiografia ou mitificadas no imaginário popular.

Palavras-chave: Magalhães Barata, *Chibé*, *Candunga*, Revolução de 1930.


Ao abordar os romances *Candunga*, de Bruno de Menezes, e *Chibé*, de Holanda Guimarães, são perceptíveis os muitos e significativos pontos de contato entre os mesmos, o que fora tema de trabalho anterior de minha autoria², no qual estes foram analisados de forma panorâmica. Entretanto, o enfoque específico sobre as representações de Magalhães Barata em tais romances, não tratado anteriormente, abre possibilidades para novos olhares e abordagens dos mesmos.

Os romances em estudo neste trabalho apresentam uma releitura ficcional de um recorte da história do Pará, a década de trinta, e retratam a “Revolução”, bem como o Interventor Magalhães Barata de uma forma bastante peculiar. Embora não seja o protagonista de nenhum dos dois romances, figurando de forma secundária em ambos, o Major Barata talvez seja o único personagem histórico amplamente conhecido presente nas duas obras, o que despertou meu interesse para essa pesquisa. Magalhães Barata é apresentado nos dois romances pela ótica das personagens ficcionais de vários extratos sociais, a partir de seus anseios e esperanças, bem como de seus receios e frustrações acerca do Interventor, o que pode ser percebido pela forma ambígua e multifacetada como o mesmo é retratado.

Ao observarmos as representações de Magalhães Barata nos já aludidos romances focalizando suas multifaces e mesmo ambiguidades, surgem-nos algumas perguntas: até que ponto tais representações entram em conflito ou reproduzem as imagens do

¹ Professor EBTT de Língua Portuguesa (IFPA), Mestre em Estudos Literários (UFPA), Doutorando em Literatura Comparada (UERJ). Contato: zevictor042@yahoo.com.br.

² Texto intitulado *Candunga, de Bruno de Menezes, e Chibé, de Raimundo Holanda Guimarães: aproximações e distanciamentos*, o qual se encontra nos Anais do XIV Encontro da Abralic – 2014.




Interventor cristalizadas na historiografia ou mitificadas no imaginário popular? Para tentar responder a tais indagações, serão abordados aspectos referentes à historiografia envolvendo o Interventor, bem como à representação populista de Barata no imaginário das camadas subalternas da população, o que se convencionou chamar de “baratismo”. Espera-se com esse trabalho fornecer sutis contribuições para os estudos acerca da prosa ficcional paraense, bem como refletir sobre a elaboração e ressignificação ficcional de personagens e acontecimentos que marcaram a história do Pará.

Dos autores e obras

Para a abordagem das obras em estudo nesse trabalho, faz-se necessária uma rápida visada de aspectos gerais acerca dos autores e seus respectivos romances, de modo a compreender os lugares de enunciação ocupados por cada um, bem como suas posições em relação ao contexto histórico por eles representado e ressignificado através da ficção. É provável que Bruno de Menezes, dentre os dois autores, seja o mais conhecido. Poeta, romancista, folclorista, sindicalista e agitador cultural, Bento Bruno de Menezes Costa (1893-1963) foi um intelectual bastante influente no cenário literário e cultural paraense. Sendo conhecido principalmente por sua obra poética, com destaque para o livro *Batuque* (1931), “a prosa de Bruno de Menezes é quase totalmente negligenciada pela crítica, havendo poucos trabalhos a seu respeito, pois, via de regra, é a poesia o alvo central dos pesquisadores” (MAUÉS, 2014, p.93). Seus trabalhos em prosa ficcional compreendem a novela *Maria Dagmar* (1950) e o romance *Candunga* (1954), o qual “expõe a lida de nordestinos vindos do Ceará para tentar uma vida nova, longe das agruras da seca, e aqui foram tão explorados quanto lá, seja pelo ambiente desconhecido, seja pelos maiores das localidades” (MAUÉS, 2014, p.95). O romance *Candunga*, de acordo com Wanzeler:

(...) foi escrito em 1939, mas sua primeira publicação editada foi em 1954. A obra é fruto das observações de Bruno de Menezes quando este fora funcionário da Secretaria de Agricultura do estado do Pará. A ida de Bruno a diversas localidades com o intuito de monitorar o seu povoamento o fez entrar em contato com pessoas diversas, de culturas variadas e de diferentes classes sociais. O referido romance faz referência à migração nordestina para a zona bragantina, localizada no nordeste paraense, durante o povoamento ao longo da Estrada de



Ferro de Bragança, que unia os municípios de Belém e Bragança (2010, p.2).

Já o escritor, juiz de direito e jornalista castanhalense, Raimundo Holanda Guimarães (1935-2004), bem menos conhecido, teve talvez uma trajetória um tanto mais conflituosa enquanto intelectual inquieto que muito cedo demonstrou ser. Já aos dezessete anos, fundou o primeiro jornal da cidade de Castanhal, denominado *A Gazeta de Castanhal*. Na década de 1950 ingressou no maior jornal do estado, a *Folha do Norte*, sob a chefia do também polêmico jornalista Paulo Maranhão, acompanhando de perto a rivalidade deste com o então líder político Magalhães Barata, Interventor nomeado ao governo do estado por Getúlio Vargas após a Revolução de 1930, o qual ainda se perpetuava na política local como uma figura de destaque. Holanda Guimarães formou-se em direito na década de 1980, e se tornou juiz, época em que abandona o trabalho como jornalista, embora tenha mantido constante contribuição na imprensa, sobretudo para o *Jornal Liberal* (nome que recebeu a *Folha do Norte* após sua venda para Rômulo Maiorana, em 1973), até a década de 1990. Também fundou em 2004 um periódico chamado *Novo Jornal*, marcado pelo jornalismo investigativo e de denúncia. Suas obras compreendem o romance *Chibé* (1964), a prosa memorialista *Cidade Perdida (Saga de tarimbeiro)* (1999), e *A cor da saudade* (2004), sendo este último livro uma coletânea de crônicas originalmente publicadas nos jornais *Folha Vespertina* (entre 1961 e 1968), *O Liberal* (entre 1973 e 1995), e *Novo Jornal* (em 2004).

O romance *Chibé*, de modo semelhante ao *Candunga* de Bruno de Menezes, se passa também na década de trinta, em um vilarejo da Zona Bragantina do Pará (mais precisamente na Vila do Apeú, pertencente ao município de Castanhal), então povoada por caboclos e migrantes nordestinos. Publicado em 1964, o mesmo constitui uma obra de cunho satírico, que esteve, desde o momento de sua publicação, envolvida em muitas polêmicas. O romance em questão é um excelente exemplar de *roman à clef*, gênero em que o romancista expõe as intimidades e a hipocrisia de pessoas reais através de personagens ficcionais, substituindo-se os nomes verdadeiros por pseudônimos. Por seu tom crítico, mordaz e, sobretudo, pelo pouco distanciamento histórico entre o momento de lançamento da obra e o período retratado, a publicação do *Chibé* trouxe sérios problemas para o autor, levando o mesmo a ser jurado de morte, e sua obra a ser apreendida, devido às perseguições por parte das elites nele retratadas.


A Revolução de 1930

A chamada Revolução de 1930 foi, na verdade, um golpe de estado instaurado pelos tenentes do exército e algumas camadas da população civil urbana, como reação ao forte descontentamento com a chamada Política do Café com Leite, durante a qual políticos de São Paulo e Minas Gerais se alternavam no poder através de fraudes eleitorais perpetradas pelas oligarquias rurais que dominavam o país. Contribuiu para tal clima de descontentamento a Grande Depressão de 1929, nos Estados Unidos, que teve impacto direto na economia brasileira, predominantemente agroexportadora. O grande descontentamento com a eleição de Júlio Prestes a partir de flagrantes fraudes eleitorais teria ainda como agravante o assassinato do ex-candidato a vice de Getúlio Vargas, João Pessoa, por um membro do grupo político que apoiava o presidente Washington Luís, o que causou grande comoção popular e acabou se tornando o estopim da revolução armada. Segundo D'Araújo: “Os primeiros combates se realizaram com os ataques dos revolucionários às unidades militares de Porto Alegre, com a tomada do 7º Batalhão de Caçadores e a prisão do comandante da Região, sediada na capital gaúcha” (2016, p.14).

O avanço da revolução armada a partir do Rio Grande do Sul e Minas Gerais para vários estados do Brasil eliminou qualquer possibilidade de resistência por parte de Washington Luís, o qual se viu obrigado a renunciar. Vargas foi empossado como presidente provisório, e “baixou um decreto que dava aos governantes revolucionários o poder nos âmbitos estaduais e dos municípios, podendo exercer não somente as ações executivas, mas também a autoridade legislativa” (D'ARAÚJO, 2016, p.16). Era o início do Governo Provisório, o qual nomeou os interventores para todos os estados brasileiros, sendo Magalhães Barata o escolhido para o governo do Pará.

Magalhães Barata

Joaquim de Magalhães Cardoso Barata (1888 - 1959) foi provavelmente a figura mais expressiva da história política do estado do Pará. Militar de formação, o Major Barata esteve envolvido em diversos levantes revoltosos vinculados aos movimentos tenentistas, até chegar ao poder, quando “foi indicado para interventoria pelos aliados




civis e militares em 1930, que junto com ele planejaram o Movimento de 1930 no Pará” (FONTES, 2013, p.132).

Magalhães Barata foi governador do Pará por três vezes, duas das quais como interventor (1930-1935 e 1943-1945) e uma como candidato eleito (1956-1959), entrando assim para a história como o maior líder político do estado do Pará. Entretanto, nos interessa principalmente período de sua primeira interventoria (1930 a 1935), por ser o que corresponde ao recorte histórico retratado nos romances em estudo. Durante esse período Barata instaurou um governo “revolucionário” com clara promoção de sua imagem pessoal, através de diversas viagens pelo estado, travando contato direto com o povo do interior e das periferias, além de se tornar famoso por adotar medidas como “concessão de audiência pública para o povo de Belém, por estabelecer o rebaixamento dos aluguéis, por expropriar os terrenos dos Lobos e dos Guimarães, e pela criação dos clubes de resistência e das concentrações populares” (FONTES, 2013, p.145). O fenômeno surgido a partir das táticas nitidamente populistas adotadas por Barata ficou conhecido como “baratismo”, acerca do qual nos fala Oliveira:

Como parte de sua política de massas, investiu diretamente na constituição de um complexo midiático, englobando a radiodifusão e o cinema educativo e de propaganda. O resultado disso tudo, grosso modo, foi a construção e massificação de sua figura no imaginário de várias gerações de moradores da capital, mas, destacadamente, nos municípios interioranos da Amazônia paraense. Os usos políticos desse imaginário em torno de sua imagem pessoal instituída seria a maneira como compreendo o fenômeno do “baratismo” que perdurou na política local até, pelo menos, meados dos anos 80, na administração do seu último “herdeiro” político: Hélio da Mota Gueiros (OLIVEIRA, 2016, p.7).

Entretanto, Magalhães Barata estava longe de ser uma unanimidade, sendo duramente atacado pelas oligarquias e por políticos adversários. Abel Chermont “considerava o major Barata um criminoso capaz de planejar crimes monstruosos e o acusa de querer acabar com o Partido Liberal ao criar os centros de concentrações Magalhães Barata” (FONTES, 2013, p.143). O jornalista opositor Paulo Maranhão “teve seu jornal fechado várias vezes, sofreu atentados a seu jornal, foi alvo de tiroteios feitos por partidários de Antônio Lemos e de Magalhães Barata e foi impedido de voltar ao Pará em vários momentos durante o governo do Interventor Magalhães Barata”



(FONTES, 2013, p.147). Barata angariava para si, simultaneamente, a imagem de “pai dos pobres”, amado pelo povo, e de déspota insensível, esmagando seus inimigos.

Magalhães Barata nos romances

O Interventor Magalhães Barata surge inicialmente, nas duas obras analisadas, como uma espécie de *deus ex máquina*, intervindo em favor de personagens que haviam sofrido injustiças ou reveses por conta de embates com os poderosos locais. É o caso de Romário, personagem de *Candunga*, agrônomo de origem humilde, que é designado pelo governo estadual para fiscalizar a produção agrícola da vila. Após organizar os colonos em uma cooperativa, desarticulando sistema exploratório de aviamento mantido pelos comerciantes mandatários da vila, João Portuga, Salomão Abdala, e Minervino Piauí, Romário acaba por sofrer represálias, que culminam num assalto à bala ao barracão dos cereais e numa emboscada perpetrados a mando destes. Ao resistir à emboscada, confrontando os algozes à bala, Romário remete uma carta ao Interventor relatando os fatos e pedindo providências, ao que é imediatamente atendido. Aqui presenciamos a representação de Magalhães Barata como um justo e enérgico defensor do povo menos favorecido contra o jugo dos poderosos, representados pelas oligarquias:

O interventor tomou do invólucro, que continham (*sic*) o processo, com fisionomia tempestuosa. E depois de uma leitura apressada, passou a papelada ao oficial do seu gabinete, ordenando-lhe, como se falasse a um soldado:


- Responda que aprovo tudo! Também as providências tomadas! Dou meu apoio! Remeta ao chefe de polícia, para mandar dez praças embaladas, num expresso, buscar esses patifes!

Batendo com os punhos cerrados na mesa dos despachos, determina:

- Quero a abertura de um inquérito policial rigoroso! – e mais enraivecido: - Ah, esses galegos, esses “coronéis” da roça, só mesmo todos na cadeia! Pensam que a revolução foi feita para isso, mas se enganam!

Romário enchera as medidas do Interventor. Estudara o temperamento impulsivo do militar, e contava com essa “força” na hora conveniente. Por isso mesmo, tendo apurado a gravidade dos fatos, decide proceder de maneira imperativa, muito ao feitio do governante (MENEZES, 1954, p.79).

Semelhante situação ocorre no romance *Chibé*, a partir das desavenças entre o maquinista de trem Zé Nascimento, um civil de origem humilde, partidário da revolução




ainda em curso; e seu inimigo direto, padre Emílio, forte e influente opositor aos revolucionários. Embora Zé Nascimento mantenha uma relação cordial com as elites econômicas locais, função essa representada pela “família Fonseca”, trava severos embates ideológicos com o padre Emílio, o qual usa todo o seu poder de oratória para detratar os “revolucionários”. Após insuflar os caboclos da vila do Apeú a apoiarem a revolução, e travar discussões acaloradas com padre Emílio, Zé Nascimento acaba sendo denunciado pelo clérigo que, utilizando-se de sua influência no meio político, faz com que o maquinista seja preso, acusado de “subversão à ordem estabelecida” (p.60/61). Após o triunfo da “Revolução”, Zé Nascimento é solto por ordem do próprio Magalhães Barata, passando o maquinista a gozar de prestígio junto ao Interventor. Novamente, prevalece aqui a imagem do Major Barata como governante justo e enérgico, defensor do povo contra a opressão das elites:

Com a vitória da revolução, seu Zé Nascimento não ficou mal com os colonos: cada vez mais o prestígio cresce. O Interventor, com aquela energia, protegendo a pobreza, prendendo galegos na capital, a torto e a direito, adquire fama por todos os lados. Quando êle fêz sua primeira viagem pela Estrada, seu Zé Nascimento foi escolhido maquinista do expresso. Sabendo da escala, tratou de juntar os caboclos, na recepção, encomendou discurso ao tabelião com versos molhados nas águas do seu "glorioso Apeú". (...)

Seu Zé Nascimento foi sendo escalado para outras viagens do Interventor (GUIMARÃES, 1964, p. 63-64).


A imagem de defensor dos pobres, justo e enérgico do Interventor finda por ser reforçada pela aversão às elites atribuída a Magalhães Barata, nitidamente presente nos trechos aludidos das duas obras. Em *Candunga*, os “coronéis da roça” João Portuga e Minervino Piauú são presos a mando do Interventor, em anuência ao pedido de Romário. É interessante perceber que tal aversão adquire, por vezes, laivos de xenofobia, sobretudo pelo fato de tais elites serem muitas vezes representadas pelos portugueses, aos quais a personagem do Major faz referência através da alcunha de “galegos”. É o caso de João Portuga, cujo nome já indica por si sua origem; e da família Fonseca que, vinda de Trás-os-Montes, estabelece um próspero comércio na Vila de Apeú, promovendo ali, também, o sistema exploratório de aviamento. Tais assertivas podem ser aferidas nos trechos já citados: “Ah, esses galegos, esses “coronéis” da roça, só mesmo todos na cadeia! Pensam que a *revolução* foi feita para isso, mas se enganam!”



(MENEZES, 1954, p.79); e também: “O Interventor, com aquela energia, protegendo a pobreza, prendendo galegos na capital, a torto e a direito, adquire fama por todos os lados” (GUIMARÃES, 1964, p. 64). Há ainda uma passagem no romance *Chibé* em que a portuguesa Belmira, matriarca da família Fonseca, entra em desavença com o tabelião, que se nega a assentar o casamento de sua filha Diva em seu cartório por conta do comportamento promíscuo desta. Diante da negativa do tabelião, a galega recorre à autoridade do Interventor, o qual se nega a ajudá-la por simpatia ao notário, bem como devido à origem portuguesa de Belmira: “A portuguesa correu até para o Interventor. Este não deu resultado: tem galegos em má conta e não vai intimar quem tantos elogios lhe faz quando discursa na vila, à sua passagem” (GUIMARÃES, 1964, p. 72).

Um aspecto interessante que parece permear as representações do Interventor nas obras aludidas diz respeito ao “baratismo” enquanto fenômeno decorrente da política empreendida pelo Major Barata. O Interventor criou os famosos “clubes de resistência” ou mesmo “concentrações populares Magalhães Barata”, que segundo Fontes, “eram forças auxiliares do interventor. Ele abriu filiais em toda Belém e em março de 35 tinha uma guarda de 300 jovens para defesa pessoal do interventor” (2013, p.147). No romance *Chibé* há uma possível alusão às concentrações populares, quando Zé Nascimento promove uma campanha de apoio a Barata junto aos caboclos: “Seu Zé Nascimento fez abaixo-assinado ao Interventor. Todo mundo virou baratista; desde que se acabou a ditadura, o major Barata nunca perdeu pleito por causa de apeuense” (GUIMARÃES, 1964, p. 22). No que tange ao culto à imagem de Magalhães Barata, é possível perceber que aos indivíduos das camadas subalternas da população, antes indistintos, é dada uma espécie de voz e individualidade provisórias para enaltecer a figura de Magalhães Barata. É o que ocorre *Candunga*, no trecho reproduzido abaixo:

- Olhe acolá, comadre Noca, seu João Portuga e seu Minervino, como estão mudados!
 - É mesmo, comadre... E os outros, quem são?!...
 - Disque gente graúda... Comerciantes, “coronéis”... Comeram xadrez que não foi sôpa...
 - Hum, Hum, comadre Noca... Êsse interventor é mesmo o cão... Hôme duro de roê... Safado, gente ruim, com êle é na cadeia... Êle tem lá suas razões, comadre.
- Era a língua solta do povo, tirando desforra da situação, agora favorável, contra os poderosos destronados (MENEZES, 1954, p. 102).




É possível perceber no romance de Bruno de Menezes certa simpatia à figura de Magalhães Barata. É importante frisar que *Candunga* foi escrito em 1939, ou seja, quatro anos depois do fim da primeira interventoria, e que mesmo no ano de publicação do romance, 1954, Magalhães Barata ainda estava vivo e politicamente ativo, sendo o candidato a governador eleito no pleito de 1956. É provável que a proximidade com a Revolução de 1930, época impregnada pelo “baratismo”, tenha insinuado em Bruno de Menezes laivos sutis dessa aura de esperança e euforia em relação ao Major Barata. Também é de se supor que o autor reconhecesse a necessidade de manter boas relações no campo político, a julgar pela dedicatória do livro, feita “aos prefeitos das unidades municipais da zona bragantina”, todos citados nominalmente.

Nesse momento é relevante também mencionar a forma como a imagem do líder político Magalhães Barata, que em ambas as obras é inicialmente representado positivamente, vai cambiando para uma imagem negativa, que põe em evidência tanto sua incúria, quanto sua violência e despotismo. Em *Candunga*, a imagem do Interventor como “pai dos pobres”, defensor dos oprimidos contra os desmandos das elites, é cambiada de forma mais atenuada, mesclada à pecha de incauto e influenciável, sugerindo mais ingenuidade do que propriamente vileza, o que soa como uma possível atenuante do caráter de Barata por parte do narrador. No contexto da libertação dos “coronéis da roça” da prisão, Barata acaba por ser ludibriado por um bajulador, incumbido desta tarefa pelo suborno pago por João Portuga:

Sabido que todo homem tem seu ponto moral vulnerável, seja êle o de opiniões mais sisudas, no círculo de partidários do interventor contava-se elementos com a lenta infiltração da gota d’água...

Eram os comensais, os amigos do peito, os bajuladores, os “revolucionários” de última hora, os que com habilidade controlavam os atos do governante. Os que faziam e desfaziam o ambiente das amizades palacianas. Os que aviltravam se havia interesse político, ou não, nos favores que a interventoria poderia conceder. Daí o dinheiro de João Portuga fazer o milagre de ser conseguida a sua liberdade, a de Minervino Piauí e a de mais alguns “coronéis”, que poderiam dispor de mais alguns eleitores, na ocasião precisa e fazer boas contribuições para o Partido, no futuro.

Ao se oferecer ocasião propícia, um dos íntimos do interventor, pessoa de destaque, de sua integral confiança, encaminha a conversa para o caso dos detentos que estavam em São José, vindos da Estrada de Ferro.




O astucioso político manobra habilmente o assunto, contando com a inexperiência e a boa fé latentes no revolucionário (MENEZES, 1954, p.99/100).

A pecha de ingênuo poderia constituir uma provável referência à suposta traição sofrida pelo Interventor durante o pleito para governador de 1935, quando sua eleição, dada como certa, lhe foi tirada das mãos por uma manobra política. Os deputados do Partido Liberal, liderados por Barata, eram maioria, e naturalmente o elegeriam governador na Constituinte, marcada para quatro de abril daquele ano. Entretanto, insatisfeitos com supostas pressões por parte do Interventor, às vésperas da eleição sete deles se aliaram à Frente Única Paraense, liderada por Paulo Maranhão, apoiando o candidato Mário Chermont ao governo. Barata, em represália, impediu a entrada dos deputados opositores na Assembleia usando forças policiais, os quais, devido ao tumulto instaurado, se refugiaram no quartel-general da 8ª Região Militar. O Major convocou suplentes, abriu votação e se sagrou eleito, o que foi contestado pelos opositores, que interpuseram recurso ao TRE, convocando-se nova reunião para o dia seguinte. Ao se dirigirem à Assembleia no dia cinco de abril, houve novo tumulto, e confrontos à bala deixaram dois populares mortos e muitos feridos. Os deputados refugiaram-se novamente no quartel-general da 8ª Região Militar. Com vistas a resolver a situação, Getúlio Vargas interveio na questão, nomeando o Major Roberto Carneiro de Mendonça como novo Interventor.

Em *Chibé*, a imagem de Magalhães Barata é nitidamente cambiada quando ocorre a mudança de um momento de esperança inicial ligado à figura paternalista do Interventor, para um momento posterior de desilusão do povo em relação à “revolução”, assumindo o Major a imagem de um tirano autoritário, devido ao gênio forte e à postura violenta com que o mesmo costumava agir contra seus opositores. Tal transformação da postura do Interventor e da representatividade da “Revolução”, em *Chibé*, acaba por gerar reações de desalento e conformismo por parte dos caboclos em relação à agora ambígua figura de Magalhães Barata, como podemos observar:

Os caboclos não tocam na revolução: o maquinista, em vista das violências do Interventor, anda meio decepcionado. Mais, ainda, porque nada pode fazer pelos colonos sem assistência na lavoura, vivendo do mesmo jeito, sem sair do fornecimento. Quando as esperanças deles se acabaram, pensando que iam ganhar terra e




trabalhar sem domínio do patrão, pararam de provocar maiores dificuldades com as discussões no comércio. Não deixaram de apreciar, entretanto, as atitudes do Interventor: se êle não faz pelos colonos como esperavam, é porque não há mesmo jeito de melhorar vida de lavrador. Conformam-se com a sorte, sem nenhuma pretensão: fazer além do que o Interventor faz, já é querer muito; quando Deus quiser, melhora... basta a atenção que o govêrno dá a qualquer reclamação, o Interventor distribui bombons às crianças, às vêzes, até dinheiro ... quando passa na Estrada – fazer mais é impossível: forçar a natureza, contra a vontade de Deus, dá castigo na certa...(GUIMARÃES, 1964, p. 84-85).

É provável que o convívio constante do autor do *Chibé* com Paulo Maranhão, um dos principais opositores de Barata, tenha deixado suas marcas no então jovem escritor, contribuindo para sua forma de ver e retratar a interventoria, carregada de desencanto, sobretudo após passada a euforia da revolução. O romance de Holanda Guimarães foi publicado em 1964, cinco anos após a morte de Barata e há mais de 30 anos da revolução. Há que se considerar também que o distanciamento do autor tenha contribuído para uma visão menos otimista acerca da revolução, por perceber que mesmo após todos os embates e acontecimentos por ela desencadeados, as estruturas sociais excludentes e exploradoras do povo desafortunado se mantiveram inalteradas. É o que parece expressar Zé Nascimento, passados alguns anos da revolução, alquebrado pela idade e pela profissão, o qual se mostra abatido e desiludido com o presente:

Brevemente vai descansar de tanto vaivém. Nunca pensou no enfado do corpo, a riba e abaixo, pensando besteiras, revolução que sonhou para melhora do povo – a aposentadoria não tarda a chegar. Vai baixar o sendeiro num canto do mundo, esperar a velhice, logo a morte, talvez. A vida êle a estragou, metido em emboanças dos grandes, pegando cadeia, de que valeu, afinal? servindo de bêsta, grande pateta! Tudo demais aborrece; itinerário chateia, antigamente não: a coisa que mais lhe agradava, aquelas viagens. Se ao menos os rins não doessem, de tanto sentar, oprimidos na cadeira de ferro...
Mão grossa de tisna na alavanca da máquina – parafusa o juízo; o trem escorrega nas descidas da estrada: seu passado de revolucionário, e o que faria do corpo mulambo, na lida, quando se aposentasse. (GUIMARÃES, 1964, p.18)

A profusão de imagens cambiantes com que Magalhães Barata é representado nos dois romances dão conta da importância histórica desse grande vulto político, bem como da grande difusão do “baratismo” e de sua forte influência no imaginário popular, sobretudo nas áreas interioranas do estado do Pará. A forma ambígua que às vezes



assume a figura do Interventor assinala as múltiplas versões, opiniões e discursos acerca desse líder político que fora tanto amado quanto odiado. Perceber as nuances por trás das escolhas de cada autor em manter, reproduzir ou subverter tais discursos em suas narrativas ficcionais revela as sutilezas dos pontos de vista de cada um.

Houve um homem chamado Magalhães Barata, talvez para sempre inacessível a nossos olhos prenhes de “agoras”. Há o mito Magalhães Barata, em suas múltiplas versões. Esse subsiste nos discursos histórico e lendário. Conhecê-lo através dos ecos desses discursos, e reconhecê-lo a partir da recriação de tais discursos em forma de literatura, permite captar sutis nuances de sua avultosa figura transpassadas pela subjetividade de cada autor. Nesses termos, a personagem Magalhães Barata se expande, e se deixa entrever pelas translúcidas cortinas da prosa ficcional.

Referências bibliográficas

D'ARAUJO, Antonio Luiz. *1937: o golpe que mudou o Brasil: o Estado novo*. Rio de Janeiro: Quartet, 2016.

FONTES, Edilza. *Cultura e política dos anos trinta no Brasil e as memórias do interventor do Pará, Magalhães Barata (1930 – 1935)*. Revista Estudos Políticos. Rio de Janeiro, nº 7, pp. 131 – 151, dezembro 2013. Disponível em: <<http://revistaestudospoliticos.com/wp-content/uploads/2014/04/7p131-151.pdf>>. Acesso em: 17 maio 2017.

GUIMARÃES, Raimundo Holanda. *Chibé*. Belém: Imprensa Oficial, 1964.

MAUÉS, Paulo. *Sete ensaios sobre literatura: palavras de água, fogo, sangue, dor...* Belém: Editora Pacatatu, 2014.

MENEZES, Bruno de. *Candunga: Cenas das migrações nordestinas na zona bragantina*. Belém: [...],1954.

OLIVEIRA, Érito Vânio Bastos de. *Gente do Rádio: arquivo de lembranças na Amazônia paraense*. Anais do XXIII Encontro Regional de História da ANPUH-SP. Vol. 1, pp.1-8, Assis, SP, Brasil, 2016. Disponível em: <http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1475257987_ARQUIVO_t12.pdf> Acesso em: 21 maio 2017.

WANZELER, Rodrigo de Souza. *Espaço, história e literatura no romance Candunga, de Bruno de Menezes*. Revista Literária El Hablador, v. 18, p. 18, 2010. Disponível em: <http://www.elhablador.com/dossier18_souza.html> Acesso em: 25 maio 2017.

PROCESSOS DE IDENTIFICAÇÃO CULTURAL E IDENTIDADES NAS AMAZÔNIAS DE HATOUM E BERNARDO CARVALHO.

Liozina Kauana de Carvalho Penalva (UFF)¹

O presente estudo dispõe-se a discutir sobre processos de identificação cultural na Amazônia brasileira, a partir de uma análise comparativa das obras *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum e *Nove Noites* (2002), de Bernardo Carvalho. Estas são narrativas contemporâneas produzidas no Brasil, escritas por autores de diferentes regiões, mas cujas aproximações são nítidas e consideráveis. O nosso alicerce teórico está pautado pelas teorias de Homi K. Bhabha, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Walter Mignolo e Michel Foucault, estudiosos que filiam-se a concepções culturais contemporâneas ou pós-coloniais que preveem alterações nas formas tradicionais de olhar e refletir sobre a cultura.

Palavras-chave: Amazônia; Alteridade; Diferença cultural; Memória.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Relato de Um Certo Oriente (1989), de Milton Hatoum e *Nove Noites* (2002), de Bernardo Carvalho são narrativas contemporâneas produzidas no Brasil, escritas por autores de regiões diferentes, mas que apresentam aproximações.

O primeiro contato com essas duas narrativas é mesmo intrigante. Diferentemente do que estávamos acostumados a observar em narrativas tradicionais, o narrador não é mais onisciente, aquele que acompanha todas as ações com detalhes e conhece externa e internamente as personagens, mas, pelo contrário, para conduzir a diegese narrativa ele precisa de outros narradores e também de outros recursos para captar informações.

Em *Relato*, a narradora, cujo nome não é revelado, no intuito de enviar uma carta ao irmão que está em Barcelona, para falar sobre a morte da matriarca Emilie, acaba escrevendo um relato com depoimentos de vários membros da família e de amigos. São vários e diferentes pontos de vista que são organizados pela narradora, convocados e incorporados dentro da história: a fala dela própria, a do seu tio Hakim, a do fotógrafo Dorner, a de seu pai, a da amiga Hindié Conceição.

Em *Nove Noites*, por sua vez, os hibridismos textuais, que envolvem registros de cartas, entrevistas, anotações em diário, ajudam a ilustrar a perspectiva dilacerada e inconstante dos narradores. São duas vozes narrativas que se alternam: uma delas é a de Manoel Perna, amigo de Buell Quain; a outra voz (a que predomina) é a de um narrador

¹ Graduada em Letras (UFPA), Mestre em Literatura Comparada (UFES) e doutoranda (UFF). Contato: kauanapenalva@gmail.com.

não nomeado, jornalista, pesquisador e antropólogo, que ficou obcecado com o provável suicídio de Quain, ao ler um comentário sobre isso em um jornal.

Apesar de existir alguém por trás das vozes desvelando a estrutura da narrativa e sequenciando os dados como uma espécie de arquivo, nota-se que essa maneira de estruturação das narrativas não privilegia apenas uma voz hegemônica, mas faz conviver memórias de narradores com suas vozes próprias, o que se configura como um traço forte da literatura contemporânea. Sobre essa questão, Maria Zilda Cury compreende que os textos hatounianos colocam em discussão a ética dos narradores, pois promovem uma “reflexão sobre o papel do intelectual no espaço social brasileiro não mais como aquele que “fala pelo outro”, mas, antes, como o agente responsável pela criação de brechas de enunciação das falas dos pretensos afásicos culturais” (CURY, 2008, p.12).

E por se tratar da recuperação ficcional de memórias, não só coletivas e históricas, mas também pessoais, a tessitura narrativa apresenta-se de maneira lacunar e fragmentada; a linguagem em suspensão constrói significações que nunca se fecham e são sempre acompanhadas pela consciência do narrador acerca de sua incapacidade de ter o domínio sobre as coisas contadas. Em *Nove Noites*, por exemplo, a escrita avança sem se deixar determinar, conduzida por elocutores não-confiáveis, indecisos entre a verdade e a mentira, o real e a ficção:

Sei o que espera de mim. E o que deve estar pensando. Mas não me peça o que nunca me deram, o preto no branco, a hora certa. Terá que contar apenas com o imponderável e a precariedade do que agora lhe conto, assim como tive de contar com o relato dos índios e as incertezas das traduções do professor Pessoa. As histórias dependem antes de tudo da confiança de quem as ouve, e da capacidade de interpretá-las. (CARVALHO, 2002, p.8)

É marca das narrativas em análise a interação com a ausência, com o incerto e o não explícito. Há vozes, há visões, há posturas, porém, não há fechamento de ideias, não há uma lógica de verdade, daí a preocupação dos escritores em operar a reconstrução da memória através de várias perspectivas e vozes, ou seja, a memória coletiva ajudando a costurar os elos partidos com o passado. Nesse caso, percebe-se que tudo caminha para a desestabilização de verdades:

A verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates. Quando vier à procura do que o passado enterrou, é preciso saber que estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada, pois o segredo, sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança que se deixa aos que ficam, como você e eu, à espera de um sentido, nem que seja pela suposição do mistério, para acabar morrendo de curiosidade (CARVALHO, 2002, p.7).

Essas discussões parecem dialogar com o pensamento de Michel Foucault (1996), quando este afirma que a partilha entre o verdadeiro e o falso é historicamente constituída. Assim, o que chamamos de verdade nada mais é do que o mascaramento de uma vontade de verdade, uma versão bem sucedida de um discurso que se organiza através de sistemas de saber e poder e que institucionaliza verdades como naturais e estáveis. É por esse motivo que as narrativas aqui analisadas sempre privilegiam as dúvidas e tratam o leitor como um ouvinte privilegiado, já que ele pode compor as várias versões possibilitadas pelos relatos dos narradores. O leitor, portanto, será um elemento essencial para o funcionamento e a sobrevivência da narrativa, uma vez que ele tem o papel de estabelecer uma memória perdida no tempo e no espaço.

O jogo memorialístico, presente tanto em Hatoum quanto em Carvalho, propõe, pois, fraturas na noção de verdade. Essa forma de narrar, segundo Silviano Santiago, é própria da narrativa pós-moderna que “existe para falar da pobreza da experiência, dissemos, mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação” (SANTIAGO, 1989, p.38). Percebe-se, na tessitura das obras, que há uma impossibilidade de compreender todos os acontecimentos e a cronologia estabelecidos pelos narradores. E como a narradora de *Relato* tão bem demonstra, há uma dificuldade de expressão e de coerência na contagem dos feitos. O leitor precisa estar atento às idas e vindas da história, também precisa participar da narrativa para não perder o caminho, diga-se de passagem, incerto:

Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa. Confesso que as tentativas foram inúmeras e todas exaustivas, mas ao final de cada passagem, de cada depoimento, tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos, fatos medíocres, datas e dados em abundância. Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de ideias (HATOUM, 2004, p.165).

A figuração da memória é, portanto, traço fundamental em ambas narrativas. Segundo Eliade, “a memória é considerada o conhecimento por excelência. Aquele que é capaz de recordar dispõe de uma força mágico-religiosa ainda mais preciosa do que aquele que conhece a origem das coisas” (ELIADE, 2011, p. 83).

Observa-se que os discursos são construídos tendo como base uma história irrecuperável, ou melhor, uma história incompleta e carregada de vazios. Essa é a força do texto literário, as possibilidades de construção de sentido, nele, são sempre férteis, o que difere o discurso literário de qualquer outro discurso ou área do saber. A fragmentação do texto literário produz mais significados para a estória e, simultaneamente, mais dúvidas ao leitor. A incerteza e a fragmentação são bem presentes na literatura contemporânea, em que há sempre explicitada a dificuldade em narrar. Talvez esse modo de organização seja uma estratégia narrativa para falar sobre a impossibilidade de representação do sujeito contemporâneo, cindido, fragmentado, atravessado por diferentes referências culturais. Parece que o intuito não é construir sentidos, mas desestabilizá-los.

2. REPRESENTAÇÃO DA ALTERIDADE E DIFERENÇA EM *RELATO E NOVE NOITES*

Existem ainda muitas outras características, próprias da literatura contemporânea, como a presença constante da intertextualidade; deslocamentos geográficos mais intensos e constantes; e a desterritorialização, que envolvem condições e questões em que a identidade e o conhecimento não são mais configurados dentro de um espaço geográfico específico. Essas características estão presentes tanto em *Relato* como em *Nove Noites*, entretanto, o nosso estudo está focado principalmente nas discussões em torno da representação da diferença e alteridades no espaço amazônico.

Destaca-se, nas duas obras em análise, um jogo de alteridades, há sempre o contato com o Outro, o estranho, que também pode se delinear como uma parte obscura do eu. O estrangeiro não é apenas aquele que vem de um país distante e precisa aprender a nossa língua e contar com a nossa hospitalidade, mas, como acrescenta Kristeva, é também a “face oculta” de nós mesmos, de nossa identidade, “o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos

reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades” (KRISTEVA, 1994, p.9).

As experiências de deslocamentos, que em *Relato* se delineiam com o deslocamento de uma família de raízes libanesas para a Amazônia brasileira e em *Nove Noites* com as viagens feitas pelas personagens para tribos do Alto Xingu, proporcionam a discussão acerca do conceito de hibridismo cultural, pois o contato com o “estranho”, que se dá com a dissolução das barreiras da distância, propicia o surgimento do híbrido.

A compreensão de que esse fenômeno é de extrema relevância para a nossa formação cultural é ratificada pela compreensão de Bhabha (2013) de que o eu se constitui na relação com o outro.

Essa relação híbrida e dialógica entre as culturas e a difusão de fronteiras são aspectos que podem ser observados em quase todas as obras hatounianas. Em suas narrativas, transitam imagens misturadas do imigrante (árabe e português), do brasileiro, do amazonense, do índio, do imigrante de outras nacionalidades, todos reelaborados pela escrita ficcional, principalmente para que se evite o clichê e a imagem fácil e estereotipada:

Ele procurava contestar um senso comum bastante difundido aqui no norte: o de que as pessoas são alheias a tudo, e que já nascem herdadas e tristes e passivas; seus argumentos apoiavam-se na sua vivência intensa na região, na “peregrinação cósmica de Humboldt”, e também na leitura de filósofos que tateiam o que ele nomeava “o delicado território do álter” (HATOUM, 2004, p.83)

Nessa perspectiva, o elemento padronizado ou modelar sofre o impacto do trabalho de quem tem a consciência de que vivemos em um mundo marcado pela heterogeneidade, por misturas, cruzamentos, entre-lugares, em que o encontro com o estranho, com o diferente, é inevitável. Hatoum reafirma um pensamento contemporâneo – o de que a cultura é sempre aberta, sujeita à transformação e à entrada de novos elementos. Observemos essa questão na seguinte citação em que Hatoum mostra a reação de Emilie, personagem de raízes libanesas, frente à cultura amazônica:

Emilie maravilhava-se com a descrição da trepadeira que espanta a inveja, das folhas malhadas de um tajá que reproduz a fortuna de um homem, das receitas de curandeiros que veem em certas ervas da floresta o enigma das doenças mais temíveis, com as infusões de coloração sanguínea aconselhadas para aliviar trinta e seis dores do

corpo humano. “E existem ervas que não curam nada”, revelava a lavadeira, “mas assanham a mente da gente. Basta tomar um gole do líquido fervendo para que o cristão sonhe uma única noite muitas vidas diferentes. Esse relato poderia ser de duvidosa veracidade para outras pessoas, não para Emilie. (HATOUM, 2004, p.91)

E assim como acontece o imbricamento entre as crenças, Hatoum também coloca em xeque o encontro entre diferentes envolvendo também a língua e a culinária. As personagens tornam-se, portanto, resultado desses conflituosos e constantes encontros, estranhamentos e negociações identitárias.

Sobre as personagens hatounianas, Chiarelli (2007) ressalta que a identidade dessas não é algo previamente definido, mas construído e formado por identificações múltiplas que se interpenetram, uma vez que a identidade não é algo inato, mas um construto; portanto, está sempre em processo e sempre sendo formada. De fato, para Hatoum, a identidade não é fixa nem homogênea, mas alguma coisa que resulta de uma construção da incoerência, do imperfeito, da alteridade, resultando de imbricações e de diálogos culturais que se processam em fissuras ou espaços móveis entre centro e periferia, fixidez e errância.

É no tema da viagem e nos significados filosóficos e morais que o ato de viajar carrega em si que a prosa desses autores encontra o meio onde assentar esse choque de sujeitos. Em *Nove Noites*, Buell Quain, personagem real ficcionalizado, é norte-americano entre brasileiros, branco entre índios, mas também o “outro” aterrorizante da figuração psicanalítica do estranho de Freud, segundo o qual “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p.331).

Para entender a misteriosa morte de Buell, o narrador pesquisador vai para a tribo Krahô e é a partir desse lugar que se percebe o estranhamento frente ao indígena e à terra, representativos de uma cultura estrangeira e incompreendida. A palavra que descreve essa personagem perfeitamente é o estranhamento: ao mesmo tempo em que se sente estranho por ter vindo de fora, também sente estranheza com uma parte de si mesmo, o seu Outro.

A antropologia, muito presente nesse romance, é apresentada também de maneira a questionar alteridades. Isso, porque o narrador-jornalista é antropólogo, profissão que lhe daria capacidade de uma compreensão aprofundada do ser humano. Observa-se, no entanto, justamente o contrário, uma vez que a personagem se mostra incapaz de olhar o

outro e, numa amplitude maior, de olhar para dentro de si. A impressão que se tem é que, no desenvolver da narrativa, essa personagem vai perdendo a capacidade de se relacionar com pessoas e vai também desfazendo laços familiares, fechando-se em seu ostracismo.

O que se percebe é que não é casual o fato de tratar-se de um antropólogo. Marc Augé, em seu texto *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade* comenta que a Antropologia antes definia seu método como o estudo do outro “distante”, porém, na contemporaneidade, houve um deslocamento deste objeto, o outro a ser estudado está mais próximo do que nunca e requer novos métodos. E é a partir dessas transformações que o sentimento de estranhamento floresce e a visão da identidade se dá justamente neste confronto e por contradição.

Tudo o que não lhe é familiar é transformado em fonte de choque e repulsa. É um estrangeiro que transforma o “outro”, país e pessoas, também em estrangeiros. Um etnólogo que se desloca em busca do Outro, tentando ampliar seu ponto de vista e sair do seu campo de visão:

Numa das vezes em que me falou de suas viagens pelo mundo, perguntei aonde queria chegar e ele me disse que estava em busca de um ponto de vista. Eu lhe perguntei: “Pra olhar o quê? Ele respondeu: “Um ponto de vista em que eu já não esteja no campo de visão”. Eu poderia ter dito a ele, mas não tive coragem, que não precisava procurar, que se fosse por isso não precisava ter ido tão longe. Porque ele nunca estaria no seu próprio campo de visão, onde quer que estivesse, ninguém nunca está no seu próprio campo de visão, desde que evite os espelhos. (CARVALHO, 2002, p.111)

Mas o encontro com o que não lhe é familiar o aterroriza. Ao entrar em contato com os índios passa a sentir desespero e medo:

A terceira noite foi um inferno. Fazia um frio do cão e eu não arrumava posição na rede. Qualquer movimento me descobria. Quando o dia raiou, comecei a ouvir um grupo de homens cantando. Eles se aproximavam da casa. Gelei. Aproximavam-se e se afastavam e depois voltavam mais uma vez. Eu tinha certeza de que estavam atrás de mim. Vinham me pegar. Me fiz de morto(CARVALHO, 2002, p.95).

Constata-se, pois, a ironia na elaboração dessa personagem, uma vez que o nosso antropólogo de *Nove Noites* se mostra incapaz de compreender mais profundamente o comportamento alheio, simplesmente não consegue estabelecer uma ponte que pudesse ser um elo entre sua identidade e a alteridade do outro. Essa personagem pode funcionar, então, como uma metáfora expandida da incapacidade do homem de se ligar ao outro, de reconhecer na alteridade desse outro a si próprio em sua estranheza. Esse talvez seja o ponto mais importante de nossa pesquisa, pois é quando se coloca em questão essa relação indissociável entre o eu e o outro.

As memórias pessoais dessa personagem também são convocadas e ele relata sua experiência de criança entre os índios, em companhia de um pai devasso e aventureiro. Há uma casa de madeira pintada da cor verde-vômito, metáfora do inferno verde, localizada em uma estrada que não leva a lugar nenhum, como a buscar uma saída, um caminho para onde não se sabe, como essa escrita que nunca sabe aonde vai dar, e parece não ter saída, como a própria existência dos índios, condenados à extinção.

Os narradores-personagens dos romances em questão parecem estar sempre em uma misteriosa busca pelo outro ou até mesmo pela reconstituição do seu passado, mas esta procura parece estar sempre fadada ao fracasso: “Senti-me como esse remador, sempre em movimento, mas perdido no movimento, aguilhoado pela tenacidade de querer escapar: movimento que conduz a outras águas ainda mais confusas, correndo por rumos incertos” (HATOUM, 2004, p.165).

Esse sentimento é também uma das formas dos autores para dar relevo à inquieta relação do sujeito contemporâneo com aquilo que lhe é familiar, e também com suas figuras de alteridade. Nesse caso, a importância desses textos para nossos tempos se dá pelo fato de colocarem em discussão uma abordagem linear da nação e, nas palavras de Maria Zilda Cury, são:

(...) romances que vão na contramão de busca da identidade nacional que tanto marcou e por tanto tempo a produção literária e cultural brasileiras para expressar um espaço de desterritorialização, longínquo, estranhado e distante, espaço de busca identitária de narradores em crise. A idéia de travessia, que enfatiza a precariedade dos pontos de partida e chegada, junta-se à questão do “local da cultura”, ao local de retorno do acontecimento (Cf. BHABHA, 1998) mas como desarticulação, como estranhamento. (CURY, 2008, p.13)

Essa relação de estranhamento proposta pelos autores aqui analisados coloca em evidência o conceito de diferença cultural, pois se cria, literariamente, um espaço da movência, da diferença, que gira em torno de histórias de imigrantes e nativos que estão sempre em conflito com o espaço e, também, com seus próprios medos, angústias e ambições. Segundo Bhabha (1999), pensar na diferença cultural significa acrescentar vozes minoritárias ao pensamento da lógica ocidental, não apenas com intuito de somar vozes, mas, principalmente, com o objetivo de perturbar narrativas de poder e saber, de produzir, sobretudo, espaços de significação subalterna.

Dessa forma, a diferença cultural não busca apenas demonstrar a oposição entre tradições antagônicas, mas, sobretudo dar possibilidade de contestação cultural e de proporcionar novas formas de sentido e de estratégias de identificação. Sendo assim, percebe-se que as relações de alteridades mostram que mais do que formar a identidade a partir do outro, os textos, que aqui nos propusemos a analisar, sugerem a transformação a partir do contato, da experiência com o outro. Esse contexto, segundo Bhabha (2013), ajuda a construir uma relação geocultural híbrida que transforma o espaço tido como naturalizado e homogêneo em um presente histórico flexível e aberto a novas enunciações, pois:

o presente não pode mais ser encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias. Diferentemente da mão morta da história que conta as contas do tempo sequencial como um rosário, buscando estabelecer conexões seriais, causais, confrontamo-nos agora com o que Walter Benjamin descreve como a explosão de um momento monádico desde o curso homogêneo da história, “estabelecendo uma concepção do presente como o ‘tempo de agora’”. (BHABHA, 2013, p.24)

Após as discussões desenvolvidas até aqui, observa-se que essa construção cuidadosa de personagens híbridas, tensionadas pelas várias perspectivas em contato, rompe com a exigência culturalista tradicional de um modelo, uma tradição e um conjunto estável de referências, desfazendo significados e estratégias culturais utilizadas como prática de dominação.

Nove Noites e Relato de Um certo Oriente são, portanto, importantes obras da literatura contemporânea porque evidenciam processos híbridos e de alteridade,

provocando mudanças nas concepções entre o que é hegemônico e o que é subalterno, entre alta cultura e cultura popular, entre periferia, margem e o outro. Constatase que em vez de reforçarem projetos que procuram pensar os espaços de forma homogênea, com ideias fixas e apressadas de sua identidade cultural, esses autores filiam-se a concepções literárias e culturais contemporâneas, ou pós-coloniais que preveem alterações nas formas tradicionais de olhar e refletir sobre a cultura.

Referências

ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

BHABHA, Homi K. *O local da Cultura*. Trad. Myriam Àvila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHIARELLI, Stefania. Sherazade no Amazonas: a pulsão de narrar em Relato de um certo oriente. In: *Arquitetura da memória: ensaios sobre romances Dois Irmãos, Relatos de um certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/ UNINORTE, 2007.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Novas geografias narrativas. In: MOREIRA, Maria Eunice; MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Letras de hoje*. Curso de Pós-graduação em Letras. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FOCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FREUD, Sigmund: O Inquietante. In: *Obras completas volume 14 – História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917 – 1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HATOUM, Milton. *Relato de Um Certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel- Henri. Da Imagem ao Imaginário. In: *Da Literatura Comparada à Teoria Literária*. 2 ed. Lisboa: Editora Presença, 2000.

SANTIAGO, Silviano. Por que e para que viaja o europeu? In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

“ANTROPOFAGIA VISUAL”: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE INDÍGENA NO VÍDEO NAS ALDEIAS

Marcela Ulhoa S. Bonvicini (UFRR)¹
Pedro David Russi Duarte (UnB)

Resumo: O presente trabalho se propõe a analisar os discursos acionados pelos cineastas indígenas ao se auto-representarem em vídeo. Para tanto, será levado em consideração os roteiros de um projeto específico: o Vídeo nas Aldeias, que há 30 anos trabalha com a linguagem audiovisual junto a diversas etnias de indígenas no Brasil. O ponto de partida teórico para a análise da construção da identidade indígena nos filmes será o conceito de entre-lugar e hibridismo de Homi Bhabha, bem como a análise do discurso de Mikhail Bakhtin.

Palavras-chave: identidade; narrativa; discurso; hibridismo; Vídeo Nas Aldeias


Introdução

O conhecimento que temos da história do Brasil e da nossa diversidade cultural passa pelas construções narrativas tecidas por diferentes subjetividades. Em seu livro intitulado *O Local da Cultura*, Homi K. Bhabha (2001) traz uma importante discussão sobre a noção da identidade no período pós-colonial. Marcada por uma certa tomada de consciência das posições do sujeito, nossa existência hoje se encontra em uma tênue fronteira, “em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 2001, p.19). Se, ao mesmo tempo, abre-se um novo horizonte de vozes, em que segmentos marginalizados ganharam espaço para construir o seu próprio universo simbólico identitário, surge também a preocupação de ir além das narrativas de subjetividades originárias.

Trazendo essa reflexão para o universo da construção da identidade indígena no Brasil, não é raro encontrar até hoje um resgate de uma narrativa que busca no passado o imaginário constitutivo da tradição que, por sua vez, dita quem é índio e quem não é. Essa noção de indianidade foi construída ao longo dos séculos, por meio de relatos dos viajantes, da história, da literatura e das artes. Desde os primeiros relatos sobre o Novo Mundo, disseminados por meio dos diários e cartas de Colombo, Vespúcio, Caminha e Las Casas, o “índio” aparece enquanto um personagem repleto de estigmas.

Neste ponto, tomamos como base Erving Goffman e sua compreensão de estigma enquanto "a situação do indivíduo que está inabilitado para a aceitação social plena" (GOFMANN, 1963, p. 07). O autor afirma que, por definição, a sociedade tende a acreditar que alguém com um estigma não é completamente humano. Essa parece ter sido exatamente a condição do indígena desde 1500: de mau a bom selvagem, sua identidade está sempre relacionada ao primitivo, algo

¹ Graduada em Jornalismo (UnB) Mestranda em Letras (UFRR). Contato: ulhoa.marcela@gmail.com




quase animalesco. Apesar de os anos 70 terem sido marcados pelos movimentos de levante indígena, em que eles próprios se organizaram para garantir seus direitos, o estigma de seres necessariamente ligados à natureza é algo que permanece até hoje.

Retomando a reflexão de Bhabha (2001) sobre a questão da cultura e da identidade no pós-modernismo, é preciso resistir à tentação de se ancorar em tais narrativas das subjetividades originárias para entender as identidades atuais e se focar nos momentos e processos que são produzidos justamente nessa articulação das diferenças, nessa negociação do espaço de cada um. É sobre este “entre-lugar”, o interstício, o local que não é nem a chegada, nem a saída, mas o caminho percorrido nessa barganha dos valores de cada cultura, que Bhabha se refere. Segundo o autor, são eles “que fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação” (BHABHA, 2001, p.19)

No Brasil, além de terem que negociar o seu lugar físico, a demarcação de suas terras, os indígenas ainda hoje têm de elaborar estratégias de representação e aquisição de poder no interior da sociedade nacional. Desde a colonização, o indígena foi confinado ao “entre-lugar”, e é a partir deste interstício que elaboram o seu próprio discurso. Este embate cultural, por sua vez, é muitas vezes produzido performaticamente, em um rico movimento de hibridismo. Eles acionam muitas vezes elementos de um passado, ou memória coletiva, para justificar uma diferença no presente. Aí está o poder da tradição indígena de se reinscrever através das condições de contraditoriedade e contingência em que vivem.

O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida” (BHABHA, 2001, p.21)

Para inserir o conceito de hibridismo no presente estudo, utilizamos o artigo de Stelamaris Coser (2005), em que a autora faz uma revisão bibliográfica de como o conceito foi sendo construído e utilizado na academia. Se o termo tem uma primeira ligação com a biologia e a mistura de raças, com o tempo, ele foi sendo apropriado pela literatura e estudos culturais. Buscando referência em Mikhail Bakhtin, que o aplica à análise da linguagem no romance, a autora reforça que o conceito passa a ser compreendido como “a mistura ou encontro de duas linguagens sociais diversas dentro do mesmo enunciado” (BAKHTIN, 1981, p. 358-60 apud COSER, 2005, p. 173). Já Bhabha prefere utilizar o conceito para identificar a estratégia ou discurso de negociação em condição de desigualdade e antagonismo político. Esta experiência



intersticial abre espaço para a construção do terceiro espaço, ou seja, o local aonde os grupos marginalizados constroem a sua própria versão de “memória histórica”.

Dado este contexto geral, nosso foco de análise no presente artigo é a manipulação dos signos convencionais² manifestos nos discursos acionados pelos indígenas nos filmes do projeto Vídeo Nas Aldeias³, em que eles são, ao mesmo tempo, cineastas, autores do roteiro e personagens. Ao se utilizarem da linguagem cinematográfica como recurso para divulgar sua tradição, seus costumes, os indígenas passam a ser autores de uma arte/cultura híbrida. Como pontua Stuart Hall, “hibridismo se refere não a um sujeito híbrido, formado e assumido como tal, mas ao angustiante processo de tradução cultural” (HALL, 2003, p. 83 apud COSER). Dessa forma, compreendemos os próprios filmes enquanto gêneros e discursos híbridos, que tentam traduzir, simbolizar, ou mesmo encenar uma cultura “tradicional” indígena para uma sociedade nacional.

O sujeito objeto do discurso


Ao analisar o catálogo de filmes divulgado no site do projeto, observamos a recorrência de alguns principais eixos temáticos. São eles: i) a cultura tradicional dos povos (divulgação de seus ritos, cantos, festas e cotidiano), ii) denúncias que envolvem conflitos de terra e problemas de saúde enfrentados pelos indígenas e, por último, iii) o próprio vídeo nas aldeias como tema, uma metalinguagem. Ressaltamos, contudo, que diferentes temas se mesclam nos filmes, não sendo exclusivos de um, ou de outro.

A partir da análise crítica dos filmes e de uma conversa com o cineasta Takumã Kuikuro, constatamos que uma das preocupações principais dos indígenas que tomam para si a função de filmar o seu povo é poder mostrar para as pessoas que não os conhecem, um pouco da sua história. Sempre na esperança de adquirir maior respeito deste “outro”, uma sociedade nacional imaginada.

Importância do cinema indígena, é para eu mostrar para as pessoas que não conhecem a história dos indígenas, ficarem sabendo onde ele banha, aonde andam, o que ele pisa, aonde ele fica dentro da oca. Importante eu mostrar isso para o espectador para eles poderem entender como é

² As simbolizações convencionais são aquelas que se relacionam entre si no interior de um campo de discurso e formam "conjuntos" culturais. Elas generalizam ou coletivizam por meio de sua capacidade de conectar signos de uso comum em um padrão único. Mas podem fazê-lo apenas porque rotulam, ou codificam, os detalhes do mundo que ordenam. Todas as simbolizações convencionais, na medida em que são convencionais, têm a propriedade de "representar" ou denotar algo diferente delas mesmas. Essa é a noção tradicional de "símbolo", empregada por Charles Sanders Peirce e outros semiólogos.

³ Criado em 1986, Vídeo nas Aldeias (VNA) é um projeto precursor na área de produção audiovisual indígena no Brasil. O objetivo do projeto é apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada com os povos indígenas com os quais o VNA trabalha.



que a gente fica na aldeia, o que a gente faz. O que é nossa marca dentro da aldeia, nossa pintura, para eles aprenderem com a gente, para se sentirem como indígena enquanto está passando aquele filme. Deixar o espectador como indígena, com o ritual, com a história dos indígenas, para eles começarem a respeitar. (Takumã, comunicação oral, 23 de novembro de 2011)

A fala de Takumã é significativa porque inverte o eixo da perspectiva a qual estamos acostumados: cremos que os indígenas são vulneráveis às nossas técnicas e linguagem cinematográfica, se deixando enganar pela sensação do real. Mas, aqui, Takumã mostra uma apropriação e compreensão tal das possibilidades do cinema, que enquanto "filmador", transcende o mero registro de sua cultura. Mais do que documentar, Takumã produz significados. Takumã faz cinema, faz arte.

Fazemos referência ao pensamento de Yuri Lotman, que em seu livro "Estética e Semiótica do Cinema", afirma que "qualquer arte, de uma forma ou de outra - e o cinema mais do que todas - dirige-se ao sentimento que o público tem da realidade" (LOTMAN, 1978:25). O cinema nos faz chorar, nos faz rir, ter empatia, raiva. E isso tudo só é possível porque entramos na história, nos sentimos parte dela. É a junção de roteiro, efeitos visuais e sonoros que torna capaz recriar a realidade de tal forma que, por vezes, esquecemos que o cinema é uma metáfora da vida.


Quando Takumã fala em passar para o espectador a sensação de como é ser índio, sua intenção é cinematográfica, pois sabe que a partir das especificidades do cinema (texto, montagem, som) aqueles que estão assistindo os cantos, o dia-a-dia na aldeia, podem de fato viver aquilo tudo, emocionalmente, como um acontecimento real.

“Espero que vocês gostem destes filmes”⁴

A justificativa para a realização de filmes dedicados à gravação de rituais e outras tradições indígenas tem dois principais apelos: o perpetuar a cultura para o “outro”, fazê-lo conhecer o diferente, mas também o perpetuar a cultura para o “mesmo”, para que os filhos e netos não se “esqueçam” das tradições de seu povo, dos acontecimentos que foram marcantes para eles.

Fazendo um paralelo com a teoria do antropólogo Roy Wagner (2010), os filmes que trazem a intenção de transmissão de uma cultura tradicional não têm como produto uma mera descrição dela, pois a imagem em movimento não é uma descrição daquilo que figura. O que existe é uma simbolização, uma “metáfora” da cultura que está conectada com a intenção inicial

⁴ “Espero que vocês gostem destes filmes” é título de uma produção de 2007, com direção assinada por Takumã Kuikuro, que mostra a festa de inauguração do DVD “Cineastas Indígenas: Kuikuro na aldeia Ipatse”.



do sujeito que a emite (antropólogo, ou indígena) de representar o seu objeto: o próprio indígena por meio de sua “cultura”.

Nos mais de vinte filmes sobre a inserção da linguagem audiovisual nas aldeias, não são raras falas como a dos Waiãpi, que afirmam ser "bom que os brancos nos vejam, para saberem que somos diferentes"⁵. Tais falas atestam o objetivo de ser visto e reconhecido pelo "outro". O "ser reconhecido pelo outro", entretanto, tem uma implicação direta na construção da identidade indígena, na construção do "eu": este "eu" que não é "você".

Mas, para isso, eles muitas vezes acionam justamente os elementos simbólicos que o senso comum espera dos indígenas. O primeiro vídeo do projeto, "A Festa da Moça", produzido em 1987, é um exemplo desse processo. Ao mesmo tempo que mostra como ocorre o ritual de iniciação feminina na etnia Nambiquara, ele também enfatiza o resultado do encontro dos indígenas com a sua própria imagem por meio do vídeo. Ao assistirem na televisão o ritual gravado, os Nambiquara se decepcionam e criticam a "descaracterização" do seu ritual, a falta de adornos e o excesso de roupa na cerimônia. É quando então regravam o vídeo para poder registrar novamente o seu ritual, agora com "todo o rigor da tradição".

A princípio, o que estão acionando são os símbolos convencionais relacionados à sua cultura: a nudez, os colares, as pinturas corporais. Não que tenham consciência nesses termos, enquanto símbolos convencionais, mas os Nambiquara sabem quais são os elementos "tradicionais" (convencionais) de sua cultura que os diferenciam da sociedade nacional, ou "do homem branco", nos seus termos.

Ainda neste ponto, fazemos uma referência à teoria de Mikhail Bakhtin sobre a análise do discurso. Por trás de cada mensagem passada nos filmes, existem milhares de fios dialógicos, “um complexo jogo de claro-escuro que penetra o discurso, impregnando-se dele, limitando suas próprias facetas semânticas e estilísticas” (BAKHTIN, 2002, p.86). Entre o discurso dos indígenas e eles próprios, interpõe-se um meio flexível de discursos de outrem, de discursos alheios sobre o que é ser índio, como deve ser a cultura indígena. É exatamente neste processo dialógico que se molda o tom estilístico e a forma do discurso que eles acionam nos filmes.

Aprofundando um pouco mais nas teorias de Bakhtin, é possível atestar que todas as formas retóricas e monológicas estão ajustadas no ouvinte e na sua resposta. Ou seja, a construção do discurso leva em consideração a resposta e está indissolivelmente ligado a ela. O autor orienta o que vai falar de acordo com o seu círculo dominante, ele penetra nesse universo alheio do seu ouvinte e constrói o seu enunciado naquele horizonte, de forma tal que o outro compreenda e

⁵ Fala do indígena Waiãpi, cujo nome não foi identificado, no filme “O espírito da Tevê”, de 1990.

assimile. “A compreensão e a resposta estão fundidas dialeticamente e reciprocamente condicionadas, sendo impossível uma sem a outra” (BAKHTIN, 2002, p.90).

No vídeo institucional do projeto “Vídeo nas Aldeias” podemos encontrar um exemplo do que citamos acima. Sobre a retomada do ritual de furação, um indígena Nambiquara fala: "se você não tiver o furo na boca, no nariz e na orelha, a pessoa não vai acreditar, vai falar 'você não é índio', aí não tem jeito pra comprovar"⁶. Dessa forma, podemos ver que a maioria da falas giram em torno da necessidade de reafirmar sua diferença perante o outro. E mais, que o outro compreenda e aceite.

Considerações finais

Um dos filmes mais marcantes durante o processo de construção do projeto foi "O manejo da câmera", produzido pelos indígenas Kuikuro em 2007. A cena final, certamente, resume o ponto central do presente trabalho. Ela retrata o momento em que um indígena entrega para o cacique da aldeia Kuikuro, no Alto Xingu, uma caixa com várias fitas Mini-Dv. Trata-se de uma coleção de vídeos gravados por ele e por outros realizadores da aldeia, sobre os cantos e tradições do seu povo. Colamos abaixo a sequência de oito frames do momento.



⁶ Fala retirada do filme “Vídeo das Aldeias” de 1989.




Figura 1: Sequência de oito frames retirados do filme “O manejo da câmera” de 2007. Na cena o cacique (esquerda) recebe uma caixa com filmes das tradições Kuikuro

O filme acaba ali, na cena do cacique segurando a caixa cheia de fitas com tradições gravadas, materializadas e eternizadas no tempo e no espaço. "É assim que nós vamos permanecer", assim, por meio de imagens gravadas em uma fita. Toda esta construção final do filme, a ambientação, a força dada aos rituais em fita, os homens ao redor do cacique, aplaudindo a entrega de um "patrimônio" é extremamente forte e provocadora. Permanecer para quem? A despeito de quem?

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente.
 Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os colectivismo. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.
 Tupy, or not tupy that is the question. (ANDRADE, 1928, p.3)

A partir da análise da construção do discurso indígena nos filmes, busca-se compreender o processo de hibridização cultural não como uma dicotomia, uma assimilação, ou um antagonismo aberto. Mas como um complexo processo intertextual aonde se abre uma terceira via, um novo imprevisível. Fazemos aqui um paralelo com Oswald de Andrade em seu Manifesto



Antropofágico, publicado em 1928. Tanto lá (com os modernistas), como aqui (com os indígenas), o primitivismo aparece como signo de deglutição crítica do outro: o moderno e civilizado. Devorar a "cultura" importada de forma a reelaborá-la, transformando, por fim, o importado em exportável.

É a partir do forasteiro e sua câmera, de um aparato, de uma técnica e uma linguagem do "outro", desse choque cultural, social e político, que podemos ver o movimento de exportação da "cultura tradicional" indígena por meio dos vídeos. Ao analisar o texto dentro do cinema, a sua linguagem e as narrativas evocadas pelos indígenas, é possível perceber que existe uma intencionalidade no fazer audiovisual. Não são poucas as vezes em que os indígenas aparecem em cena dizendo que o filme é um meio de preservar a sua memória, passar os ensinamentos para as próximas gerações e perpetuar o seu povo.

Essa memória coletiva, entretanto, não diz respeito somente a um processo interno a cada etnia. Muito mais do que poder passar os cantos para os netos, por exemplo, os vídeos operam numa construção, ou (reconstrução) da identidade indígena perante a sociedade nacional e a outras etnias. Dizemos isso respaldados pelo argumento de que a memória constitui um elemento essencial no processo de formação identitária, tanto de indivíduos, como de coletividades. Nesse sentido, o vídeo é a própria memória, pronto para acionar os mais diversos fatos, nas mais diversas ocasiões.

O vídeo forma, assim, um mosaico cultural, baseado em provas materiais cabais: imagens da mais pura realidade. É evidente que existe um controle do que se que passar e como se quer falar, entretanto, ao pegarem uma câmera e filmarem seus rituais, entra em jogo não apenas uma descrição do momento, mas uma simbolização dele.

Por fim, tomando o cinema como uma linguagem composta por um conjunto de signos convencionais e figurativos e, na medida em que os signos são sempre o equivalente de qualquer coisa, fica subentendido uma relação constante do signo com o objeto a que substitui. Como afirma Yuri Lotman em *Estética e Semiótica do Cinema*, "o mundo que o cinema reproduz é simultaneamente o próprio objeto e um modelo desse objeto" (LOTMAN, 1978:34). É por meio das narrativas cinematográficas que o trabalho busca compreender essa "antropofagia visual" no processo de criação de identidades culturais indígenas contemporâneas.

"Se assumirmos que todo ser humano é um "antropólogo", um inventor de cultura, segue-se que todas as pessoas necessitam de um conjunto de convenções compartilhadas de certa forma similar à nossa "cultura" coletiva para comunicar e compreender suas experiências" (WAGNER, 2010: 76). É nesse ponto que o cinema entra como uma linguagem de convenções compartilhadas, que torna inteligível a cultura do indígena para o "branco". Em uma engenharia reversa, é a antropologia praticada pelas sociedades indígenas, é o que filmam e o que deixam filmar deles,

que acaba por explicitar para nós os mecanismos que empregamos de forma implícita e, às vezes, inconfessável.

Referências

ANDRADE, O. Manifesto Antropofágico. In: *Revista de Antropofagia*, 1928. Ano 1, No.1

BABHA, H. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. 239 p.

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. Trad. Aurora Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Nazário, Homero Freitas de Andrade. 5ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2002. 429 p.

COSER, Stelamaris. *Híbrido, Hibridismo e Hibridização*. In.: FIGUEIREDO, Eurídice. (Org.) *Conceitos de Literatura e Cultura*. Niterói: Eduff, 2005. pp. 163-188.

GALLOIS, D. T.; Carelli, V.; *Vídeo e diálogo cultural: Experiência do projeto vídeo nas aldeias*. Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/ppgas/ha/pdf/n2/HA-v1n2a05.pdf>. Acesso em 26 de junho de 2017.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 13ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005. 233 p.

_____. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Trad. Marcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 4ª ed. Rio de Janeiro: LTC. 158 p.

LOTMAN, Y. *Estética e semiótica do cinema*. Trad. Alberto Carneiro. Lisboa: Estampa, 1978. 181 p.

WAGNER, R. *A invenção da cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosacnaify, 2010. 253 p.



LEALDADE (1997), DE MÁRCIO SOUZA: OS ESPAÇOS NARRATIVOS E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE AMAZÔNICA

Maria Cláudia de Mesquita (UNESP/Assis/SP)¹

Benedito Antunes (UNESP/Assis/SP)

Resumo: O romance “*Lealdade*” (1997), de Márcio Souza, apresenta as memórias e a trajetória do protagonista pelos territórios portugueses, com destaque para a região da Amazônia brasileira chamada de Grão-Pará e Rio Negro, no século XIX. Cada lugar influencia o protagonista e suscita a recorrente dúvida: ser leal a quem: portugueses, brasileiros ou paraenses? O espaço em que herói se encontra determina suas reflexões em relação à identificação com sua terra natal. O objetivo deste trabalho é apresentar como os diferentes espaços narrativos contribuem para a trajetória de construção da identidade do protagonista, caracterizando este texto como um romance de formação do homem, de acordo com as considerações de Bakhtin.

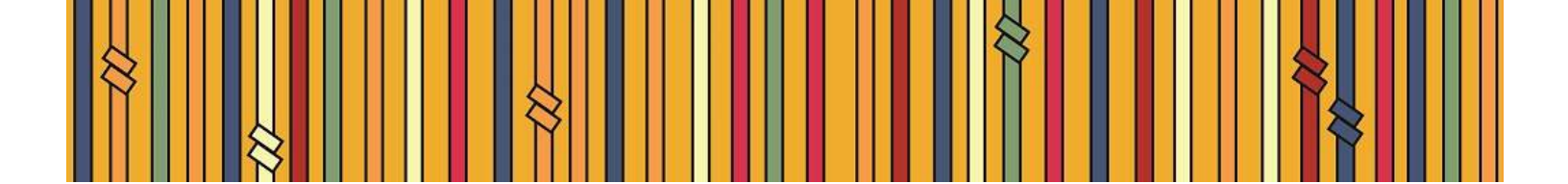
Palavras-chave: Márcio Souza; Identidade; Romance histórico; Espaço narrativo.

O romance histórico é um gênero híbrido que apresenta uma releitura ficcional do passado, sem ter, desta forma, um compromisso com a historiografia tradicional. Assim, a ficção pode dar voz aos que supostamente vivenciaram os acontecimentos, ou poderiam ter sido agentes da história. Desta maneira, no romance histórico de Márcio Souza, intitulado *Lealdade*, o narrador-protagonista é um homem comum, criado na e para a ficção, que poderia ter lutado até perder a sua vida para conseguir que seu território fosse uma nação livre e independente.

Assim, o romance histórico já promove uma viagem para o leitor em relação ao tempo, por apresentar uma narrativa que se passa em um período histórico distante, de 1783 a 1840. Neste trabalho destaco os aspectos espaciais e a questão do exílio no romance histórico *Lealdade*, do escritor amazonense brasileiro Márcio Souza, em que a narrativa apresenta as memórias do protagonista Fernando Simões Correia e sua trajetória pelos territórios portugueses, com destaque para a região da Amazônia brasileira chamada de Grão-Pará e Rio Negro, no século XIX.

A narrativa é apresentada como as memórias de um homem maduro e que busca recordar as ações vividas e os caminhos percorridos em sua formação. O protagonista é militar, filho de portugueses, nascido no Grão-Pará e que oscila entre identificar-se com os ideais portugueses, paraenses ou do Império do Brasil.

¹ Graduada em Letras (UNESP/Assis), Mestre em Letras – Literatura e Vida Social (UNESP/Assis), Doutoranda em Letras (UNESP/Assis). Contato: mariacmesquita@hotmail.com



Os diferentes espaços influenciam os sentimentos do protagonista e a valorização do espaço europeu – terra natal de seus pais (Portugal) – não se mantem após as reflexões e sua vivência por lá. A identificação com o território paraense também é dificultada pela sua relação com o “outro”.

Ao lado deste protagonista comum, chamado Fernando Simões Correia, que apresenta conflitos identitários e dilemas pessoais, aparecem os personagens históricos ficcionalizados que nos remetem aos aspectos da história tradicional da Cabanagem. Esta ficcionalização, segundo Seymour Menton (1993), é um dos aspectos que caracterizam este como “novo romance histórico”.

Este romance é o volume um da tetralogia *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro* e foi vencedor do prêmio Jabuti em 1997. Ao idealizar esta tetralogia, Márcio Souza faz uso de suas pesquisas históricas sobre a incorporação deste território ao Império do Brasil e opta por apresentar em cada romance o ponto de vista de diferentes personagens que poderiam ter participado desta fase histórica (1783 – 1840). Estes romances de Márcio Souza surgiram de suas inquietações históricas e do desejo de retratar uma região que fora deixada à margem da história, fazendo, portanto, um necessário resgate de sua memória, conforme mencionado pelo autor em diversas entrevistas.

A Guerra dos Cabanos, ocorrida entre 1835 e 1840, modificou o ambiente em que os personagens viviam, fazendo com que se distanciassem de Belém, em fugas arriscadas, mas o período que antecedeu esta guerra trouxe também mudanças comportamentais como o amadurecimento psicológico e intelectual do protagonista Fernando que nasceu em novembro de 1783, em Belém, e foi assassinado em outubro de 1834. A informação sobre sua morte é obtida no segundo volume, *Desordem*. O protagonista do primeiro romance é um rapaz rico e imaturo que passou a infância sob os cuidados exclusivos de sua mãe em Belém, pois seu pai durante anos trabalhou com pesquisas botânicas no exterior. Fernando vai para Lisboa para formar-se como militar e inicialmente pensa em servir à pátria portuguesa, mas seus amigos o fazem refletir se aquela era mesmo a sua pátria, o que faz com que surjam no personagem conflitos de identidade – seria ele paraense, português ou brasileiro?

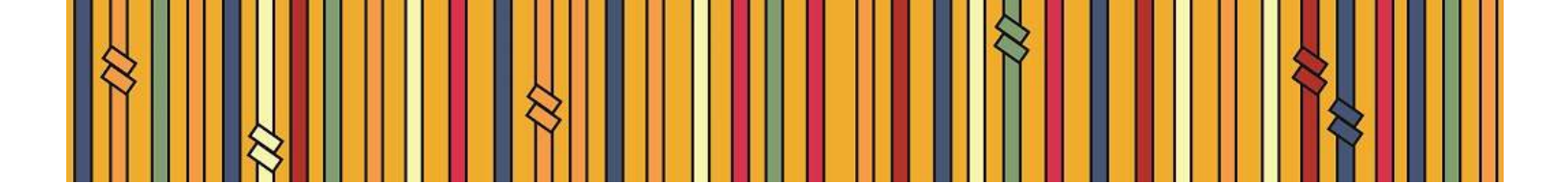
Cabanagem (1835-1840) – Grão-Pará e Rio Negro: História para a ficção

O Estado do Grão-Pará e Rio Negro surgiu em 1772 quando o Marquês de Pombal decidiu subdividir o Estado do Grão-Pará e Maranhão em dois, pela Carta Régia de 20 de agosto do referido ano. A divisão consistia no Estado do Grão-Pará e Rio Negro, com sede em Belém, e o Estado do Maranhão e Piauí, sediado em São Luís. Mesmo com tal divisão, ambos continuariam a receber ordens diretamente de Lisboa. O primeiro governador deste novo Estado foi o capitão-general João Pereira Caldas (PONTES FILHO, 2000, p. 94).

Mesmo após a independência do Brasil de Portugal, em 1822, que elevou à condição de província as antigas capitanias, o Amazonas (Capitania do São José do Rio Negro) continuou sem governo próprio, sendo submetido ao comando do Pará. Em 1823, O Estado do Grão-Pará adere ao Estado Nacional Brasileiro e desvincula-se de Portugal. Diante desta situação política e das adversidades sociais e econômicas enfrentadas pela população, culmina em 1835 com a Revolta dos Cabanos ou Cabanagem, que foi a maior e mais popular rebelião ocorrida na história da Amazônia, reunindo uma massa de negros, índios, tapuios e caboclos descontentes (PONTES FILHO, 2000, p. 98).

A Guerra dos Cabanos ou Cabanagem ocorreu na província do Grão-Pará entre os anos de 1835 e 1840, conseguindo unir amplos setores sociais, como escravos foragidos, camponeses, índios, mestiços, trabalhadores independentes e até parcelas da elite local. Os mais pobres eram maioria e os mais dedicados à rebelião por serem violentamente explorados pelas autoridades governamentais, além de viverem em estado de quase absoluta miséria. Eles eram chamados de cabanos por morarem em cabanas simples cobertas por palha à beira dos rios. O termo cabano também é utilizado para designar o chapéu de palha utilizado pela população mais humilde na Amazônia, segundo a historiadora Magda Ricci. (RICCI, 2007, p. 6).

A província do Grão-Pará, na época da Cabanagem, compreendia o atual Pará e a comarca do Rio Negro, hoje Estado do Amazonas. Até 1772, quando esta região se tornou independente do Maranhão, ocorreram poucos contatos com o Rio de Janeiro, já que seu governo era nomeado diretamente pela metrópole portuguesa. As atividades econômicas baseavam-se no extrativismo dos produtos da floresta amazônica e em uma pequena produção de tabaco, cacau, algodão e arroz. O comércio, feito basicamente



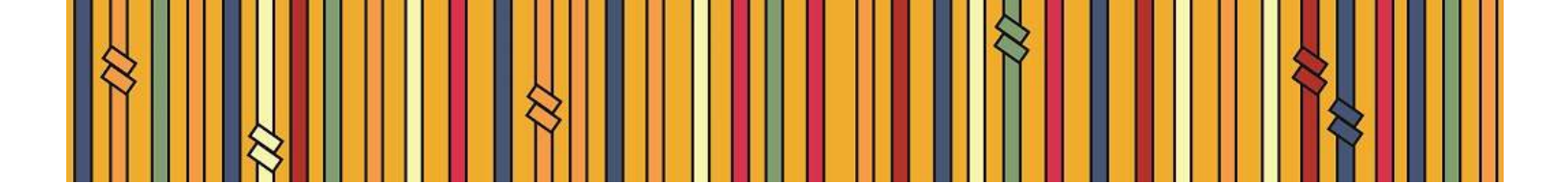
através do porto de Belém, estava sob o virtual monopólio dos portugueses e de alguns negociantes ingleses (MOTA, 1997, p.393).

Grande parte da população da província desejava a volta de D. Pedro e não reconhecia o governo regencial, o que acabou gerando, após a abdicação do imperador, manifestações contrárias às interferências do Rio de Janeiro na administração local. Muitos lutavam contra o mercantilismo secular, eram anticolonialistas e buscavam um patriotismo, uma identidade própria. Em 1832, um levante armado impediu a posse de um governador nomeado pela regência e reivindicou a expulsão dos portugueses, responsabilizados pela miséria reinante. Em 1833, o novo governador, Bernardo Lobo de Souza, administrou a província de forma rígida, perseguindo e deportando os revoltosos. Com tais atitudes, o clima de tensão intensificou-se na região incentivando novas manifestações. Os cabanos buscaram, em 26 de agosto 1835, comunicar suas ideias em um documento chamado Manifesto dos Cabanos que era destinado a toda a população, como pode ser observado neste fragmento:

Saibam, pois, o governo geral e o Brasil inteiro que os paraenses não são rebeldes; os paraenses querem ser súditos, mas não querem ser escravos, principalmente dos portugueses; os paraenses querem ser governados por um patricio paraense que olhe com amor para as suas calamidades e não por um português aventureiro como Marechal Manoel Jorge; os paraenses querem ser governados com a lei e não com a arbitrariedade, estão todos com os braços abertos para receber o governador nomeado pela regência, mas que seja de sua confiança (apud MOTA, 1997, p. 392).

Em 1835, a cidade de Belém foi ocupada pelos cabanos que executaram o governador da província. Surgiram lideranças populares, como os irmãos Vinagre, Eduardo Angelim, o cônego Batista Campos e Félix Antônio Malcher. Camadas marginalizadas impulsionaram a radicalização do movimento e as tropas enviadas pela regência não conseguiam reprimi-los. Félix Antônio Malcher, um dos líderes rebeldes, assumiu o governo do Pará, sendo aclamado pelo povo e com o consentimento de D. Pedro II, que permitiu que os cabanos pudessem ter seu governante “brasileiro” escolhido até a maioria do regente.

Os conflitos internos começaram a enfraquecer o governo cabano: a elite decidiu abandoná-los por não concordar com as atitudes radicais tomadas, mas, principalmente, por temer que a popularização do movimento prejudicasse seus interesses econômicos.



Assim, passou a apoiar as forças repressoras. Malcher foi executado pelos cabanos por ter apoiado a aristocracia rural, já que, após ser empossado em sete de janeiro de 1835 e jurar perante a Câmara que prestaria serviços à causa brasileira, pediu paz ao povo e para que trocassem suas armas pelas ferramentas agrícolas. Além disso, demitiu todos os funcionários públicos e contratou outros de sua confiança, com salários maiores, mandando apreender todo o armamento da Marinha. Tais medidas, porém, eram inconstitucionais.

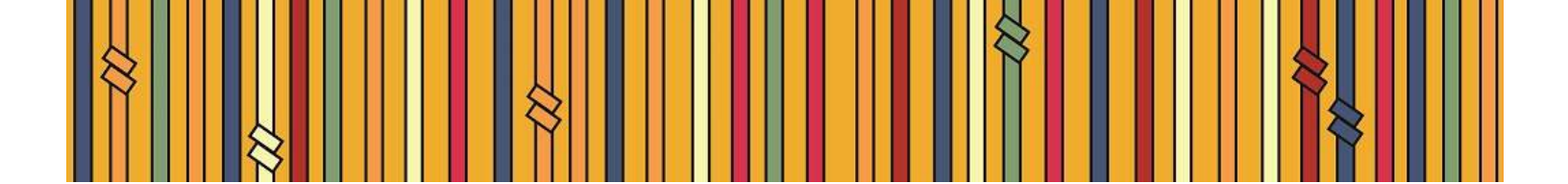
Para pagar aos soldados que estavam há meses sem salário, Malcher pegou as moedas chamadas Cuiabá, que estavam em desuso em todo o território e reduziu seu valor a um quarto, utilizando-as para pagar os militares. Mesmo com uma administração confusa e contraditória, Malcher acreditava que a luta dos cabanos havia chegado ao fim após sua posse, mas isto, evidentemente, não era consenso entre a população.

O almirante inglês Taylor foi enviado com novas tropas para a cidade de Belém, a serviço do governo central, onde venceu os cabanos devido ao enfraquecimento momentâneo do movimento. No entanto, Eduardo Angelim comandou um exército de rebeldes composto de três mil homens que retomou a capital, proclamou a República e separou a Província do Pará do Império.

O governo de Angelim era popular e revolucionário, o que trouxe grande esperança à população mais pobre. Angelim tomou medidas drásticas, como a decretação de morte à surra e fuzilamentos para punir escravos, homens livres, negros e índios que eram acusados de ter “lavado mãos em sangue inocente” (RICCI, 2007, p. 21). Com o apoio da igreja católica, ele ajudou muitos comerciantes e moradores legalistas a fugir de Belém.

Em 1836, Angelim também foge de Belém pela baía de Guajará, na foz do Amazonas, passando pelas embarcações imperiais sem ser percebido, durante uma torrencial tempestade. Devido ao isolamento da província, foi difícil resistir aos sucessivos ataques das tropas do governo central, chefiadas pelo General Soares de Andréa: em 1840 chegou ao fim a Guerra dos Cabanos, fazendo desaparecer os sonhos do povo de ver concretizado um programa democrático e radical.

Esta fase de lutas e conflitos desencadeiam os maiores conflitos identitários no protagonista do romance. Neste período, os revoltosos espalharam-se por todo o interior do Grão-Pará e Rio Negro. Cada povoado tinha seus líderes e a natureza como sua aliada,



porque a conheciam bem e souberam usar isto a seu favor, tanto para a defesa quanto para o ataque. Estima-se que nesta época a população provincial era de cem mil habitantes e que durante a Cabanagem o número de mortos foi superior a trinta mil (MOTA, 1997, p. 394). A Guerra dos Cabanos foi motivada pelo desejo separatista de tornar-se um território independente com um governante nativo/paraense. Acreditava-se que uma administração local traria mais benefícios a todos.

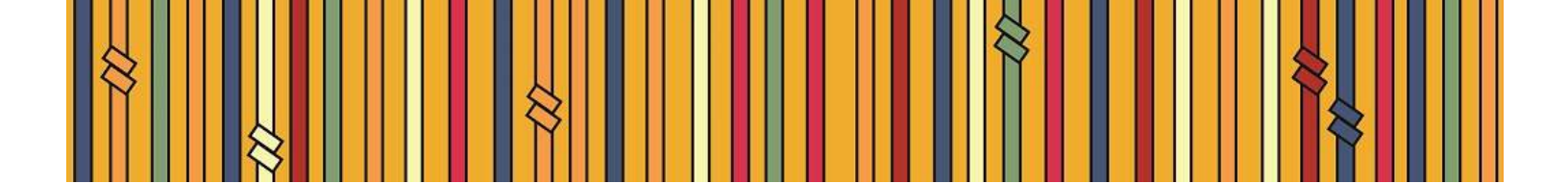
Período de estudos em Portugal

Ao recordar-se do período de estudos para engenheiro militar em Portugal inicialmente afirma que não saía muito, mas acaba confessando que ao mudar-se para um quarto na Alfama, alugado por seu padrinho Dr. Alexandre, seus hábitos modificaram-se. Na companhia do Doutor Alexandre, saía para as tabernas do Cais de Santarém ou da Calçada do Carmo e ouviam fados. E confessa: “o doutor Alexandre queria mesmo era a agitação das bodegas imundas da Rua Nova do Almada, ou da Baixa, as esperas de touros no Lumiar, no Arco de Cego ou na horta junto ao palácio das Galveias.” (SOUZA, 1997, p. 38).

Em 1807, Fernando decepçiona-se pela saída da monarquia portuguesa em direção ao vice-Reino do Brasil. Primeiro porque ele acreditava que deveriam permanecer devido a tradição guerreira de Portugal e segundo por não terem escolhido o Grão-Pará, como afirma: “Era minha convicção, na época, que, ao contrário dos brasileiros, os portugueses americanos do Grão-Pará tinham demonstrado sempre o mais completo amor filial a Portugal.” (SOUZA, 1997, p. 40)

Esta afirmação do personagem reforça como ele estendia aos seus conterrâneos o seu próprio sentimento nesta fase de juventude. Esta confissão traz ainda a questão do “outro” e do distanciamento entre as pessoas do vice-Reino e as do Grão-Pará, geograficamente, entre o sul e o norte do Brasil, não havendo neste período uma visão de nação única. A oposição entre brasileiros e americanos portugueses também demonstra uma relação mais próxima dos habitantes do Norte com Portugal, o que também era desejado e esperado pelo Fernando.

A questão da identidade oscila constantemente no romance, pois, na infância, em Grão-Pará, Fernando era visto e se via como português, devido aos seus pais e, por isso,



decidiu ir estudar em Lisboa e tornar-se um militar para servir ao seu país, no entanto, em Portugal ele era visto como paraense, aquele nascido em colônia portuguesa. O espaço em que o personagem se encontra gera sempre um desconforto, há uma constante busca de identificação com “outro” e isto ele nota ao afirmar:

Nos cinco anos em que vivi em Lisboa, não fiz nenhum amigo na escola. Embora filho e neto de gente do Ribatejo, eu era natural de Belém do Pará, onde meus pais tinham decidido morar. Por isso, e porque sou naturalmente muito fechado, ou porque falava com a suavidade do falar paraense, meus colegas de escola e de caserna me tratavam com certa desconfiança, como se eu fosse um estrangeiro. (SOUZA, 1997, p. 40-41).

O período em Lisboa proporciona um amadurecimento para Fernando, mesmo que sua convivência social tenha sido maior com seu padrinho, o Doutor Alexandre, que também era nascido na colônia, mas em Salvador – Bahia, e buscava lugares em Lisboa que o fizessem lembrar de sua terra natal como o bairro Alfama.

Esta situação está relacionada a afirmação de Edward Said (2003) sobre o exílio: “Os nacionalismos dizem respeito a grupos, mas, num sentido muito agudo, o exílio é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal. ” Estes sentimentos de “estar deslocado” e por sentir-se “fora do grupo” acompanham o protagonista nos mais diferentes lugares que ele esteja, seja convivendo com os portugueses, ou os paraenses, ou os indígenas ou os franceses. A sua identificação não se estabelece facilmente em relação ao “outro”. A questão do nacionalismo é o que o leva a lutar e engajar-se em um grupo, identificando-se com os ideais libertários.

Algumas ruas e lugares conhecidos em Lisboa são citados para descrever o caminho que fez para chegar até a casa ou para ir à casa do padrinho, como por exemplo, a Ladeira do Castelo, a Ladeira do Chiado, o Rossio, o Largo do Comércio, o Tejo, a Rua da Prata, a Reboleira, o palácio da Fronteira e garantem verossimilhança à narrativa, além de proporcionar ao leitor um passeio por Lisboa, mesmo que, naquele momento o clima não fosse o mais agradável para o personagem, mas ele tinha conseguido chegar no local idealizado.



Período de amadurecimento em Grão-Pará e Rio Negro

Após a fuga da família real portuguesa e por correr risco se continuasse em Portugal, o protagonista regressa ao Grão-Pará e a descrição da natureza é valorizada, como ao contar sobre seu banho no rio:

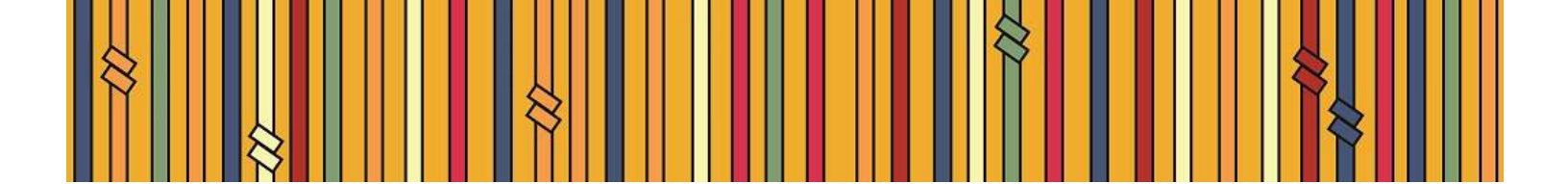
A água estava aconchegante, tépida e cristalina, se podia ver os peixinhos coloridos nadando sem medo entre minhas pernas, a areia fina e branca do leito pontilhada por seixos vermelhos bem polidos. Nadei quase meia hora, e depois me deitei na praia, vendo o sol se levantar por trás de um maciço de palmeiras inajá, açazeiros e pupunheiras. (SOUZA, 1997, p. 50).

O hábito de banhar-se no rio, que era típico dos paraenses naquela época, é observado pelo protagonista ao chegar à cidade, mesmo sem se dar conta de que já havia feito o mesmo ao chegar em sua terra natal.

As modificações feitas na cidade também chamam sua atenção por terem deixado Belém com ares de capital, com as ruas calçadas e uma “muralha e um baluarte entre a bateria de Santo Antônio e o Reduto de São José, fazendo uma só fortificação.” (SOUZA, 1997, p. 51).

Antes da guerra o cenário em frente à casa dos pais de Fernando em uma fazenda, era descrito positivamente, como neste trecho: “Eu já tinha me esquecido das noites de lua da minha terra, e me deixava fascinar pelo jardim banhado de prata, as folhagens reluzindo de gotas de orvalho, a escuridão trazendo para perto os mistérios da floresta.” (SOUZA, 1997, p. 59). Retornar e observar aspectos naturais em sua terra encantava o protagonista.

As paisagens e os espaços descritos durante o período da Guerra dos Cabanos não são detalhados e há apenas a menção ao local devido a narrativa estar evidentemente centrada nas ações. As lembranças de Lisboa são positivas por representarem uma época da juventude do protagonista em que os sonhos e a idealização política ainda estavam envoltas em inocência e pouca criticidade. Com o passar do tempo, as reflexões e o amadurecimento do protagonista Fernando, as descrições do espaço modificam-se como ao observar as pessoas com fogos acesos dentro de casa, iluminando-as, fazendo com que o personagem enxergasse uma cidade com vida própria:



Algumas vezes, ao regressar do forte da Barra, eu caminhava por essa alameda de espantos, imaginando que Belém era como uma criatura, possuía um organismo e a capacidade de saciar seus próprios apetites. Sentia, no entanto, um mal-estar. Uma sensação indefinida que se instalava ao imaginar essa biologia para a cidade. (SOUZA, 1997, p. 143).

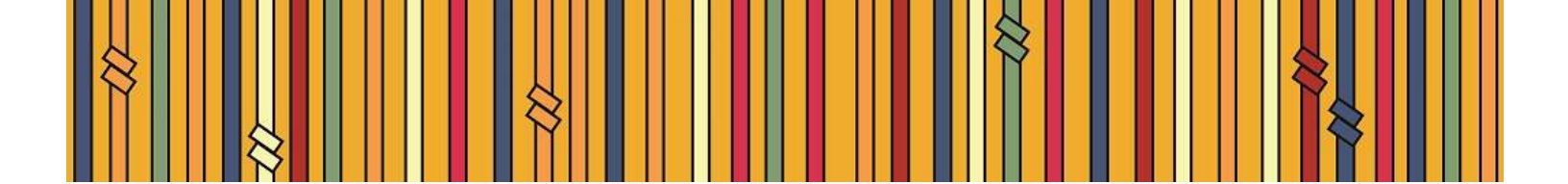
O protagonista vai modificando-se com o passar do tempo e com as mudanças de lugar, regressar a sua terra o leva a comparar os lugares, as ações e suas próprias atitudes em comparação com Lisboa e o amadurecimento o leva a perceber que seria um paraense. Após esta definição decide lutar pela independência de sua terra natal, mesmo que esta conquista tenha sido temporária.

Considerações finais

Os espaços influenciam o personagem e o fazem refletir sobre a sua identidade, mesmo que ele sempre se sinta como um exilado – mesmo que por escolha, pois ao viver em Lisboa a decisão e o desejo de estar em outro território eram dele. O sentimento de não-identificação surge em relação ao outro porque ele busca identificar-se com os europeus, mas é negado por eles e só encontra apoio com os paraenses quando decide lutar contra a dominação portuguesa.

Fernando sempre tinha o poder de escolha em relação ao espaço em que vivia e, mesmo assim, não se identificava com o espaço. Quando consegue um território independente tanto de Portugal quanto do Império do Brasil há uma identificação com o local, mas tem que lidar com a negação da francesa por quem se apaixona e que descobre que sua amada realizou um aborto, segundo as palavras de Simone, para não “ter um filho nativo desta merda de terra”. (SOUZA, 1997, p. 127).

Simone afirma ainda durante uma discussão com Fernando: “- Eu não sou portuguesa, entendes? Eu venho de um país civilizado. Como poderia ter um filho dessa merda de terra? Como? Como? ” (SOUZA, 1997, p. 127). Há uma valorização da cultura/civilização francesa em relação a portuguesa e Fernando é levado a pensar sobre suas origens e como isto impossibilitou inclusive que ele pudesse ter um descendente, ainda mais que nascesse em território paraense como ele.



A reflexão em relação a sua terra o fez identificar-se com os índios, tratando-os como seus companheiros e pensando em como eles também seriam no futuro exilados naquela terra:

E olhei com novos olhos os dois jovens índios, meus companheiros. Sim, meus companheiros. Porque eles também logo serão exilados e estrangeiros nesta terra que já foi o reino de sua raça. Os índios em breve estarão aqui tão deslocados quanto todos nós e já não haverá mais do que a beleza do desespero. (SOUZA, 1997, p. 190).

Todas as atitudes modificam-se com o enfrentamento em relação ao espaço e isto configura este como um romance de formação, segundo Bakhtin (2003), por apresentar a trajetória de transformação do herói. (MESQUITA, 2009, p. 91).

A identidade do protagonista Fernando Simões Correia vai sendo construída em seu embate com o espaço em que ele se encontra e sua relação com o “outro”. O confronto com os portugueses, os franceses, os índios e os paraenses o fazem refletir sobre a própria identidade neste contexto de colônia portuguesa.

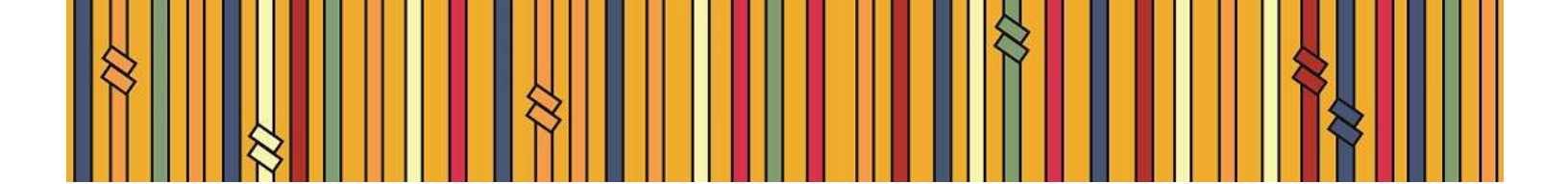
Cada oportunidade do herói em comparar-se com o “outro” – observando, refletindo e reconhecendo aspectos convergentes e divergentes - favorece diferentes reflexões sobre sua própria personalidade e o levam a modificar seu sentimento de exilado na colônia para aquele que pode ser um político e conquistar um território independente.

Este período de lutas e tomada do poder o conscientizam sobre sua identidade amazônica, valorizando e se identificando com a população, os costumes, os hábitos, a natureza e a cultura local. No entanto, em seguida, a decepção pela incorporação do Grão-Pará ao Reino Unido do Brasil traz ao protagonista o sentimento de frustração pela não duração da independência do local idealizado, sua terra natal.

Referências

BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MENTON, S. *La nueva novela de la América Latina: 1979-1992*. México: FCE, 1993.



MESQUITA, M.C. *Literatura e História: uma leitura de Lealdade* (1997), de Márcio Souza. Dissertação de Mestrado. Assis: FCL - UNESP, 2009.

MOTA, M. B. *História: das cavernas ao terceiro milênio: volume único*/ Myriam Becho Mota, Patrícia Ramos Braick. São Paulo: Moderna, 1997.

PONTES FILHO, R. P. *Estudos de história do Amazonas*. Manaus: Valer, 2000.

RICCI, M. *Cabanagem, cidadania e identidade revolucionária: o problema do patriotismo na Amazônia entre 1835 e 1840*. In: Tempo. 11 (22): 5-30, 2007.

SAID, E. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, M. *Lealdade*. São Paulo: Marco Zero, 1997.

TRAVESSIAS, TRAÇOS E ESCRITAS EM *A VORAGEM*, DE JOSÉ EUSTASIO RIVERA

Marinete Adriano de Melo (SEE-Acre)¹
Luciana Nascimento (UFRJ)²

Resumo: Neste trabalho, pretende-se revisitar as imagens sobre a Amazônia colombiana, tendo como objeto de estudo as múltiplas travessias no interior da floresta, empreendidas pelos personagens do romance do escritor colombiano José Eustasio Rivera – *A Voragem*. Nesse sentido, a nossa leitura do romance *A Voragem* (1924), do escritor José Eustasio Rivera, tem como horizonte as relações entre literatura e paisagem, tomando como referenciais os estudos da Geografia cultural de Cosgrove (1998) e aqueles que relativos aos entrelaçamentos entre a paisagem e a literatura, propostos por Michel Collot (2012).

Palavras-chave: Literatura e paisagem; Amazônia Colombiana; Romance.

Introdução

Muito se tem debatido sobre a imagem ambivalente da Amazônia nas diversas representações literárias, que vêm ao longo do tempo se alternando entre o paraíso terrestre e o inferno verde. Tais imagens foram imortalizadas pelos textos de viajantes e também pelos textos literários e variadas épocas. Nesse sentido, pretende-se, neste trabalho, fazer uma leitura do romance *A Voragem* (1924), do escritor José Eustasio Rivera, tendo como horizonte as relações entre literatura e paisagem, tomando como referenciais os estudos da Geografia cultural de Cosgrove (1998) e de Michel Collot, sobre as relações literatura e paisagem, de Collot (2012).

O escritor colombiano José Eustasio Rivera (1888-1928) foi político, advogado e, ao longo da sua trajetória, publicou dois livros: o primeiro em 1921, um livro de poemas, e, em 1924, a narrativa *La Vorágine*. Ao longo de alguns decênios, *A Voragem* afigurou-se como a primícia da literatura colombiana e, muitas vezes, considerada lado a lado com grandes nomes como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa ou Carlos Fuentes, a geração do *boom* da literatura latino-americana.

Na obra, o autor lança mão de uma trama amorosa entre Arturo Cova e Alícia, o que, num primeiro olhar, pode sugerir um vestígio do idealismo romântico, mas, no entanto, constitui apenas pano fundo de uma ação principal: as condições de trabalho e as relações sociais dos seringueiros em meio às matas colombianas, fazendo um estudo da natureza e do homem. É a travessia dos personagens que partem da cidade de Bogotá

¹ Mestre em Letras: Linguagem e Identidade pela Universidade Federal do Acre. SEE/Acre.

² Docente da Faculdade de Letras da UFRJ. Docente permanente do Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UFRJ. Bolsista de produtividade em pesquisa – CNPq.

rumo à floresta amazônica o que mais nos interessa para a nossa leitura acerca da paisagem na narrativa.

Traçados na Amazônia colombiana

Os deslocamentos e as viagens sempre foram uma constante na vida do homem, e a obra épica *Odisseia*, de Homero, constitui um dos textos mais antigos sobre a viagem. *Odisseia* trata do regresso de Ulisses, após a Guerra de Troia, num trajeto que gasta quase uma década. O clássico texto tornou-se uma referência para a literatura ocidental, cujas origens remontam à cultura oral. As diversas travessias na literatura ao longo da história literária vem sendo tratadas tanto no seu aspecto simbólico, como também no relato da viagem realizada, conforme nos afirma Chevalier:

[...]. A viagem exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais que um deslocamento físico [...], muitas vezes simboliza uma aventura e uma procura quer se trate de um tesouro ou de um simples conhecimento concreto e espiritual. (CHEVALIER, 1995, p. 952)

A travessia também pode ser encontrada em histórias míticas e exemplares, como no texto bíblico, mais especificamente no episódio do grande dilúvio com o relato de Noé e sua arca, narrativa essa que remete a um mito de recomeço. A travessia de Noé aponta para a construção de uma nova civilização.

A linguagem constrói e descreve a realidade e é capaz de construir uma poética de viagem por intermédio da palavra, cujo traçado constitui para o homem uma espécie de matriz a ocupar o lugar. (SEIXO, 1998, p. 161). É na travessia pela floresta, que os personagens de *A Voragem*, de José Eustasio Rivera, experimentam um saber acerca do espaço e também de si mesmos, conforme nos afirma Maria José Queiroz:

Uma confissão abre *La Voragine*: —Antes que me apaixonasse por qualquer mulher, joguei o meu coração ao acaso e ganhou-o a violência. Ante o desafio do destino, o autor oferece ao protagonista, *nel mezzo Del cammim*, a evasiva da violência da selva. Sob o signo do jogo - azar, sina - cumpre-se o trânsito de Arturo Cova e Alicia, a sua amante. A trama obedece como nos livros de viagens, às solicitações da emergência. À travessia, cada passo supõe perda de direitos, submissão, alienação a floresta e aos seus demiurgos. O - racional - título que se confere ao branco civilizado - despojado da condição humana, ferido e diminuído, recupera, sem quase dar por isso, modos, necessidades e carências animais. Cova, como as demais personagens, desvincula-se

das virtudes urbanas e adota o comportamento selvático. (QUEIROZ, 1981, p. 46)

Em *La Vorágine*, o autor retrata a floresta amazônica a partir da figura turbilhão, da voragem e do redemoinho, que a tudo arrasta e destrói. O narrador-protagonista da narrativa é Arturo Cova, que relata seus trajetos pela floresta amazônica, cuja luta sua e de seus companheiros é travada com o meio ambiente, com a barbárie e com a exploração e injustiça com que são tratados os caucheiros. A obra se encontra dividida em três partes, sendo que há um prólogo de José Eustasio Rivera que precede o primeiro bloco. Consta ainda uma carta do narrador Arturo Cova e, ao fechar a narrativa, o autor insere um relato acerca da situação dos caucheiros.

Todos esses documentos e apêndices produzem uma verossimilhança que coloca em confronto os limites entre os discursos histórico e ficcional, a autobiografia e a narrativa documental na narrativa de Rivera. O autor divide a obra em dois planos: um histórico, representado pelos lhanos, a selva e alguns personagens a quem Rivera conheceu em suas viagens a trabalho, e outro, ficcional, representado pelas selvas, o que indicia a temática da paisagem. Conforme Michel Collot, “a paisagem é o lugar de uma troca em duplo sentido entre o eu que se objetiva e o mundo que se interioriza” (2013, p. 89), o que nos remete ao encontro do interior com o exterior, tendo em vista ser a paisagem resultado do encontro entre a cultura, a natureza, o ver e o ser visto.

No primeiro capítulo de *A Voragem*, o narrador discorre sobre o envolvimento amoroso de Arturo Cova com Alícia, o medo de ter sua liberdade podada pela presença do amor, que tentava não nutrir pela mulher. Além de seus medos e anseios mais íntimos, o personagem vai descortinando, através de uma descrição detalhada, a selva colombiana, os Lhanos, seus mistérios e austeridade. Arturo representa o estrangeiro (não nativo), aquele que lança um olhar marcado por estereótipos que o levam a enxergar a região como um espaço inóspito e sombrio:

Casanare não me espantava com suas lendas de arrepiar os cabelos. O instinto de aventura impelia-me a desafiá-las, certo de que sairia ileso dos pampas libérrimos e de que, alguma vez, em cidades desconhecidas, sentiria saudades dos perigos passados. Mas Alícia me incomodava como um grilhão. Se pelo menos fosse mais arriscada, menos acanhada, mais ágil! A pobre saiu de Bogotá em circunstâncias aflitivas: não sabia andar a cavalo, os raios de sol congestionavam-na e, quando em trechos preferia andar a pé, eu devia imitá-la pacientemente, arrastando os cavalos pelo cabresto. (RIVERA, 1982, p. 10)

O mundo no interior da floresta estava pautado na exploração e na imposição do mais forte, e todos os fatos chegam ao leitor por meio da memória e do diário. A paisagem da travessia dos personagens é de Bogotá para os Llanos, espaço da selva. Sendo assim, o primeiro espaço é o urbano, *locus* da modernidade, do conhecimento e da civilização – ponto de partida e origem de Arturo Cova e Alícia. O segundo espaço, que é o dos Llanos de Casanare ou Llanos orientais constitui a região que predomina na narrativa, em especial, na segunda parte. Nessa paisagem hostil, ocorrem os desentendimentos de Arturo Cova com Alicia, as desilusões de Cova, o sequestro dela por Barrera, as primeiras informações sobre a exploração do trabalho nos seringais.

No deslocamento da urbe para a selva, José Eustasio Rivera demarca, além da paisagem, a linguagem utilizada pelos personagens conforme o espaço. A narrativa apresenta inúmeras passagens exclamativas e hiperbólicas, o que sugere o ritmo intenso e enfático das peripécias e dificuldades pelas quais passa o protagonista.

Como grande personagem-antagonista, em *A Voragem*, está a selva imponente e austera, que pode ser considerada a principal antagonista de Arturo, tendo em vista que o espaço ganha contornos naturalistas, pois é ele quem conduz e define os destinos dos seres humanos que ali vivem, a ponto de se tornar a maior inimiga a ser vencida.

O espaço, na descrição do narrador-protagonista, ganha traços de humanização, enquanto que o sujeito se animaliza, devido à ação determinista do meio sobre ele. O homem não passa de um joguete diante da superioridade e domínio da natureza, de modo que, aos poucos, perdem a sensibilidade e seus instintos substituem a razão, tornando-se semelhantes aos animais irracionais: agem por instintos e lutam pela sobrevivência. Desta feita, os códigos de conduta e valores morais deixam de existir e passam a ser regidos pela lei do mais forte.

Nesse sentido, o termo “a voragem”, que dá título à obra, indica o processo de transformação da selva em organismo vivo que devora o sujeito invasor, que se alimenta do indivíduo que ali está. Essa supremacia pode ser comprovada através do lamento de Arturo feito à selva:

— Ó selva, esposa do silêncio, mãe da solidão e da neblina! Que destino maligno me deixou prisioneiro em teu cárcere verde? Os pavilhões das tuas ramagens, como uma imensa abóboda, sempre estão sobre minha cabeça, entre a minha inspiração e o céu claro, que só entrevejo quando tuas copas estremecidas movem o seu marulho, na hora dos teus crepúsculos angustiosos. Onde estará a estrela querida que de tarde passeia nas lombadas? Aquela celagem de ouro e púrpura com que se

veste o anjo dos poentes, por que não treme em sua cúpula? Quantas vezes a minha alma suspirou adivinhando através de teus labirintos o reflexo do astro que empurpura as lonjuras, para os lados do meu país, onde há lhanuras inesquecíveis e cumes de coroa branca, em cujos picos me vi à altura das cordilheiras! (RIVERA, 1982, p. 87)

Ao longo do romance, a cartografia dos espaços adquire importante papel, não só no que diz respeito às próprias personagens como também nas marcações e indicações geográficas, onde se desenvolvem as ações e a narrativa vai se desenrolando. Em relação aos espaços e aos deslocamentos na narrativa, ressalte-se que os Lhanos e a floresta constituem as principais regiões naturais da Colômbia. Esses espaços apresentam importância simbólica para a identidade cultural colombiana, expondo três aspectos do país: a modernidade urbana de Bogotá, ponto inicial do romance, a Região Andina (os Llanos) e o espaço da barbárie e da riqueza advinda da economia gomífera da floresta amazônica. A economia dos Lhanos foi a grande responsável por custear o luxo e a riqueza da classe dominante de Bogotá, através da extração do látex.

Os espaços apresentados por Rivera em *A Voragem* demonstram a importância da paisagem como demarcadora dos limites entre as três partes da narrativa, pois é na travessia desses Llanos que se desenvolve a odisseia de Alicia e Cova. Nota-se que a paisagem é um elemento importante que vem sendo enfatizado dentro dos estudos literários, a partir dos postulados da Geografia humanista. Tais estudos trouxeram uma interessante vertente crítica para as relações entre Literatura e geografia, pois, a paisagem constitui *locus* de apropriação visual e simbólica, que é mediada pela cultura. Conforme assinala Cosgrove, “as pinturas, poemas, romances, contos populares, músicas, filmes e canções podem oferecer uma firme base a respeito dos significados que lugares e paisagens possuem, expressam e evocam, como fazem fontes convencionais e factuais” (COSGROVE, 1998, p. 110).

Nesse sentido, podemos encontrar a paisagem em *La Vorágine* sob múltiplos aspectos. Primeiramente, os Llanos despertaram em Arturo Cova uma grande fascinação, algo próximo a um paraíso terrestre:

Até tive desejos de confinar-me para sempre nessas planícies fascinantes, vivendo com Alícia numa casa risonha, que levantaria com minhas próprias mãos às margens de um riacho de águas opacas, ou em qualquer daquelas colinas minúsculas e verdes, onde haja um poço glauco ao lado de uma palmeira. Ali, pela tarde o gado seria reunido e eu, fumando no umbral, como um patriarca primitivo de peito suavizado pela melancolia das paisagens, veria os pores-do-sol no horizonte longínquo onde a noite nasce; e já liberto das aspirações vãs,

do engano dos triunfos efêmeros, limitaria meus desejos a cuidar da zona que meus olhos abarcassem, gozando as labutas camponesas, em consonância com minha solidão. [...] Para que as cidades? Talvez minha fonte de poesia estivesse no segredo dos bosques intactos, na carícia das aragens, no idioma desconhecido das coisas; em cantar o que diz o penhasco à onda que se despede, o arrebol ao pantanal, as estrelas às imensidões que ocultam o silêncio de Deus. Ali, nesses campos, sonhei que ficava com Alícia, que envelhecia entre a juventude de nossos filhos, e declinava ante os sóis nascentes, que sentia nossos corações fatigados em meio à selva vigorosa dos vegetais centenários. (RIVERA, 1982, p. 67-68)

A paisagem bucólica criada no imaginário de Arturo Cova, no fragmento citado acima, demonstra o seu diálogo com a tradição do bucolismo, no confronto entre campo *versus* cidade: “— Para que as cidades?”, expressando um possível idílio amoroso, que se projeta para o futuro. Assim, a imagem da floresta amazônica é vista pelo prisma do paraíso terreal, espécie de terra da promessa, *locus amoenus* que dialoga com a tradição literária do Ocidente: “Talvez minha fonte de poesia estivesse no segredo dos bosques intactos, na carícia das aragens”. Vale ressaltar que a casa, para o viajante, tem especial importância por representar, de acordo com Bachelard (1978, p. 200), o aconchego em que o tempo se torna cotidiano e o familiar da vida acontece, de onde se parte para em algum momento retornar.

A paisagem da floresta amazônica enquanto imagem do inferno alcança grande expressividade quando, ao final da primeira parte, Arturo Cova é possuído por ela, num acesso de riso, tal qual um satanás, numa cena de grande motivação plástica, com o incêndio de La Maporita e, ao mesmo tempo, as amargas constatações do narrador diante de seus projetos frustrados:

Serpenteando nos cipoais, trepando nos moriches e rebentando-os com retumbos de pirotecnia. Foguetes em chamas saltavam a grandes distâncias, furtando-lhe combustível à linha de retaguarda, que estendia para trás suas melenas de fumaça, ávida por abarcar os limites da terra e bater seus estandartes flamígeros nas nuvens. A falange devoradora ia deixando fogueiras nas planícies empretecidas, sobre corpos de animais carbonizados e em toda a curva do horizonte os troncos das palmeiras ardiavam como círios enormes. O estalido dos arbustos, o ululante coro das serpentes e das feras, o tropel das cabeças de gado espavoridas, o amargo odor à carne queimada, agasalharam-me o orgulho; senti prazer por tudo o que morria na retaguarda de minha ilusão, por este oceano purpúreo que me arrojava contra a selva, isolando-me do mundo que conheci, pelo incêndio que estendia sua cinza sobre meus passos. Que restava dos meus esforços, do meu ideal e de minha ambição? Que havia conseguido minha perseverança contra o destino? Deus me desamparava e o amor fugia!... No meio das chamas comecei a rir como Satanás! (RIVERA, 1982, p. 83-84)

Em *A Voragem*, a paisagem amazônica é apresentada ao leitor como um lugar inóspito, pois, no decorrer de toda a narrativa, deparamo-nos com termos tais como: rústico, cárcere, região maldita, inferno, sepultura, realidade desesperante, território ingovernável, os quais tornam evidente a representação da selva como espaço não civilizado, o que, evidentemente, entra em conflito com os elementos que representam a civilização. Em razão disso, os indivíduos não nativos deparavam-se com um ambiente que lhes era duro à sobrevivência, ou seja, a floresta é representada como a principal responsável pelos estados de selvageria do homem, como se esse fosse moldado por ela, o que demonstra a influência da paisagem no interior dos sujeitos. Ou seja, conforme Collot, a paisagem coloca frente a frente o sujeito e o espaço, o que é mediado pelo olhar e se concretiza na escrita, pois, a paisagem não constitui :

[...] um puro objeto em face do qual o sujeito poderá se situar numa relação de exterioridade, ela se revela numa experiência em que sujeito e objeto são inseparáveis, não somente porque o objeto espacial é constituído pelo sujeito, mas também porque o sujeito, por sua vez, encontra-se englobado pelo espaço. (COLLOT, 2012, p. 13)

No Epílogo da narrativa, José Eustasio Rivera nos revela que a busca incessante e as travessias em meio à floresta acabaram fracassadas, conforme expresso pelo narrador no último enunciado que fecha o livro: “— Faz cinco meses que Clemente Silva procura-os em vão: nem rastro deles. A selva os devorou!” (RIVERA, 1982, p. 229). Ou seja, o personagem foi devorado pela paisagem, que em alguns momentos ele viu como algo positivo e, em outros, como espaço hostil. Tal desfecho inacabado reforça a superioridade, não só da paisagem diante do homem indefeso, mas a fragilidade desse sujeito que, em meio à floresta é devorado e vencido por esta e pelo sistema de trabalho predominante naquele contexto.

Considerações Finais

Nessa leitura do romance *A Voragem*, de Jose Eustasio Rivera, observamos os entrelaçamentos entre paisagem e literatura, destacando que ambos os campos de conhecimento se ocupam das marcas e dos sinais do espaço. Assim, a Geografia tem por objeto de estudos o espaço terrestre e seus anexos, tais como: vegetação, água, relevo e clima; as populações, as cidades e ambientes rurais, enquanto a arte literária lança mão

da linguagem verbal, recriando o mundo, representando o espaço e o tempo e como esses transparecem nos seus personagens. Nesse sentido, a literatura, conforme assevera Roland Barthes, “assume muitos saberes; faz girar os saberes.” (BARTHES, 2015, p. 17.).

Enfim, os personagens que povoam a narrativa de Rivera têm suas identidades marcadas pela errância. O sujeito não nativo desloca-se para a região, impulsionado, na maioria das vezes, por interesses econômicos, no caso específico de Arturo. Nos Lhanos, deparam-se com o novo: uma fauna e uma flora totalmente desconhecida, ocorrendo também o encontro com os nativos, portadores de hábitos e costumes distintos dos imigrantes. Deve-se considerar, então, que esse sujeito em contato com o outro vive um processo de transculturação, sendo transformados na medida em que entram em choque com a cultura do Outro.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: _____. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Trad. Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Coleção Os Pensadores. p. 199-334.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 17. Reimp. São Paulo: Cultrix, 2015.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1995.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Organização da tradução: Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

_____. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. In: NEGREIROS, Carmem; LEMOS, Masé; ALVES, Ida. *Literatura e Paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. (Orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998. p. 92-122.

QUEIROZ, Maria José de. Os itinerários da selva: na Amazônia. In: *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, n.1, v. 1 1981, p. 37-56. Disponível em www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/110/58. Acesso em 15/08/2017.

RIVERA, José Eustasio. *A Voragem*. Trad. Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

SEIXO, Maria Alzira. Entre Cultura e natureza: ambiguidades do olhar do viajante. In: *Revista USP*, jun.-ago. 1996. p. 120-133. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/30/11-seixo.pdf>. Acesso em 28/08/2017.

VER O MUNDO COM AS PALAVRAS: A PERSONAGEM ESPIÃO DE DEUS, DO ROMANCE VERDE VAGOMUNDO

Nayana Regina de Moraes (UFPA)¹

Resumo: Este artigo faz uma breve leitura sobre o personagem Euclides da obra *Verde Vagomundo* (1974), de Benedicto Monteiro. Relaciona, dessa forma, a figura de um cego em contraste com o narrador-personagem Major Antonio, a fim de entender os embates a que se dão entre um homem tido como “civilizado” e outro como um ser quase sobrenatural. O personagem cego ao sentir o mundo pelas palavras e ignorar o mundo instrumentalizado da modernidade, abrem-se reflexões sobre as relações entre o sujeito e a modernidade, a cegueira no Brasil diante do contexto político-histórico e, sobretudo o aspecto poético centralizada pela metáfora do cego na obra.

Palavras-chave: Espião de Deus; Cegueira; Narrador; Benedicto Monteiro

“Provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são.” JOSÉ SARAMAGO


“Começou também naturalmente a amar pela primeira vez a própria liberdade. Liberdade, digo eu, para andar sozinho no escuro tateando o vácuo e surpreender o mundo em pedaços” BENEDICTO MONTEIRO

Introdução

O que os cegos veem? Eis a pergunta que intriga a humanidade com a perda do sentido da visão. Porém, ao revisitar algumas leituras é possível perceber como a elaboração da temática da cegueira apontam questões humanas sobre o destino, a sabedoria e a verdade. A cegueira é representada de diversas formas, seja por um personagem como é o caso de Tirésias, da peça de teatro *Édipo*, de Sófocles, seja pelo mito da caverna do texto filosófico de Platão ou na contemporaneidade pelo romance *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), de José Saramago, entre outras obras, o tema é recorrente e recuperável tanto na dimensão metafórica quanto alegórica.

No romance *Verde Vagomundo* (1972), de Benedicto Monteiro, o narrador-personagem, major Antonio, nos apresenta vários personagens que pertencem a sua cidade natal – Alenquer, dentre eles, chama a atenção o personagem Euclides, mais conhecido por Espião de Deus, e que anda pela cidade de Alenquer, interior da Amazônia paraense, como um cego pedinte e se diferenciava dos demais pelos “dons extraordinários” de conhecer profundamente os lugares e as mentes das pessoas.

¹ Graduada em Letras (UEPA), Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação (UFPA). Contato: Nayana.letas@yahoo.com.br




Na narrativa em questão, o narrador é direcionado a todo momento a uma escuta do mundo por meio de um rádio transmissor que o atualiza sobre as notícias nacionais e internacionais direcionando-o aos centros urbanos em meio a pacata cidade. Além disso, ao longo do mergulho memorialístico e, também poético de sentir o lugar da infância, o major Antonio se deflagra com uma realidade adversa à sua – urbana, cosmopolita, “civilizada”, letrada em contraposição com uma comunidade ribeirinha, escassa de informações do mundo e enraizadas nas tradições religiosas e míticas do imaginário popular da cidade.

O narrador atento pela forma como as pessoas descreviam Espião de Deus é convidado a mergulhar pelas histórias orais daquele povoado e, também a refletir a maneira como Euclides sentia e elaborava o mundo à sua maneira em detrimento àqueles dotados de visão. A aura de mistério sobre o personagem cego não é peculiar apenas à comunidade, porque a ideia de cegueira na fala comum das pessoas é acreditar que a ausência da visão leva a pessoa à escuridão ou como os moradores de Alenquer imaginam – o mundo das trevas.

A associação entre cegueira e escuridão é alusiva ao mito da caverna de Platão ao relacionar a racionalidade, o conhecimento à luz e do contrário à profunda escuridão. A cegueira, neste caso, parece ser sinônimo à falta de razão sobre a objetividade do mundo. O mundo das luzes é a busca reflexa que ordena o mundo da razão.

Dessa forma, o entendimento sobre o personagem Euclides parte exatamente de diálogos com o narrador, inclusive copilador dos tipos humanos que ali se apresentam para o projeto de um romance, haja vista ser um narrador representativo da modernidade e das crises acarretadas pela complexa compreensão sobre o homem a partir do século XVIII. Os paradigmas que o condizem aos tempos modernos sobressaem àqueles já conhecidos pelas construções sociais que regem o modo de ser. Sendo assim, ser moderno, entre outras possibilidades, estabelecer relações dos paradigmas instituídos como: o binarismo, o dualismo, cientificismo, o darwinismo, entre outras, constituições que fazem parte do sujeito cartesiano, que desde então elabora os sentidos para a suas respectivas compreensões atuantes tanto no pensamento como no modo de agir.

Ser homem moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça



destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e racionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade; ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. (BERMAN, 1986, p.15)

A atmosfera do homem moderno perpassa pelas trilhas do conhecimento atribuído pelas ciências juntamente ao artefato da maquinaria e do progresso. Tal fenômeno condiciona o sujeito por uma dinâmica que o esclarece, mas também o coloca em uma posição superficial diante dos fatos e das pessoas emergido pelo papel que a máquina lhe impõe.


Na obra em questão, ao ser constituído um narrador com uma realidade que se opõe a dos demais moradores de Alenquer, demonstra a ambivalência de mundos que se chocam pelo suposto progresso e atraso. Na perspectiva do narrador, essa contraposição é admitida pela função do rádio ao transmitir as notícias de cidades grandes, e que pela crítica de Marshall Berman trata da “desunidade” que extrapola os limites de quem está condicionado pelo véu do “progresso”.

Como das outras vezes, me agarrei ao rádio transitor, para percorrer o mundo, naquela faixa exígua, cujas distâncias, eram milimetradas pelos quilociclos. Paris, Londres, Washington, Roma, Berna, Tóquio, Cuba, Moscou, Berlim. (MONTEIRO, 1974, p. 56)

(...)

As palavras dos noticiários se afastam, soam remotas e incoerentes como se fossem de um outro mundo...É que as conversas que eu ouço nesta cidade, só tratam da terra, da mata, da água e do santo. Todos aqui vivem como se estivessem definitivamente cercados por este tortuoso igarapé. (MONTEIRO, 1974, p.57)

As contradições deflagradas pela voz narrativa reforçam que a “unidade paradoxal”, proposta por Berman, advém justamente dos embates sociais mediante ao pragmatismo dos noticiários. O fato de Major Antonio comparar a sua cidade natal com “outro mundo” expõe a ideia de insegurança e instabilidade a que está envolvido. Ao citar “o mundo” referindo-se aos grandes centros, o narrador transfere a ideia de habitar um mundo outro ou realidade imagética.




Voltando ao cerne das questões sobre a cegueira, na ocasião da representativa figura de Espião de Deus, a obra de Benedito Monteiro configura-se nas referências literárias brasileiras sobre a mesma temática. Para tanto, o crítico Jaime Ginzburg direciona seus estudos em uma perspectiva estética e epistemológica sobre obras que tratam da cegueira no período da década de 70, atribuídas ao fato de que a metáfora e alegoria do cego podem ser entendidas como um “paradoxo”, já que tal tratamento estende-se à “fragilidade da condição humana no século XX, na era das catástrofes, nas ambivalências da modernidade” (GINSZBURG, 2003/2004, pg.57), assim como o período expresso pelo contexto histórico ser de “tensão” e “insegurança” por uma sucessão de embates políticos vivenciados pelo Brasil no período da ditadura militar.

Na literatura brasileira, encontramos imagens que remetem a essa condição precária, esse estar aquém de uma constituição de sujeito plena, de uma autoconsciência, de uma capacidade de definir com precisão como pensar e como sentir a experiência. A matéria histórica motiva a elaboração, por parte da produção cultural, de reflexões, de formando imagens e conceitos que, em pauta agônica e antagonica, ajudam a perceber como esse sujeito, aquém de si, lida com sua experiência de limite. Isso ajuda a entender como a sociedade brasileira, em sua experiência contraditória, sustenta o problema ontológico da dificuldade de empreender a constituição do sujeito pleno, no padrão dominante da experiência mundial, o capitalismo de base burguesa. (GINSZBURG, 2003/2004, PG.62)

A cegueira, por esse viés aludido nas produções brasileiras pela crítica de Ginzburg, admite pensá-la sua relação sobre o sujeito e os efeitos da modernidade perante uma subjetividade latente de possibilidades, também, em meio ao caos dos contextos históricos direcionados a momentos de repressão política no Brasil e no mundo.

Entretanto, o estudioso também aponta para questões mais complexas direcionadas ao sujeito frente aos embates da modernidade, e especificamente no caso do Brasil, o ensino promove debates fortuitos que somente a ficção deixa lançar-se para questões ontológicas do ser. Para isso, os direcionamentos da discussão terão como base as interpretações que concernem o habitar humano.

A imagem de um cego na obra de Benedito Monteiro remonta a reflexão sobre o humano, na medida em que o narrador resolve, por intermédio de um gravador, captar as histórias orais do povoado. A abertura para outra concepção de mundo perpassa pelo seu



modo de ser, mas ao dar a voz ao outro reelabora suas concepções e fica impressionado com o teor insólito que paira sobre Espião de Deus.

– É bem possível que antes, o mundo de Euclides fosse apenas através dos sons, dos cheiros e principalmente das vozes que chegavam à sua morada. Nesse tempo ele não conhecia nem sequer as distâncias. O senhor, quer Major, que eu lhe diga a minha opinião sincera sobre Euclides?


– Quero.

– Os mais piegas diriam que o mundo de Euclides era um mundo das trevas. Mas o taberneiro que morava perto e privava da intimidade do cego, sabe que Euclides nunca procurou ter uma ideia do mundo. Contentava apenas em ter uma ideia de Deus. O pequeno mundo em torno da sua casa, foi, que pouco a pouco, se transformou numa cidade. O resto do mundo era feito de palavras. (MONTEIRO, 97, p. 160)

Benedicto Monteiro nos conduz a uma atribuição significativa sobre a recriação do mundo feita por um cego ser dúbio de sentidos, ao ser composto um personagem que “nunca procurou ter uma ideia do mundo” subvertendo os padrões normativos e “civilizatórios” que ordenam o nosso modo de viver. O sentido do tato é usado para formular a sua ideia sobre a cidade associando-se a uma falta exata de discernimento, contudo, uma maneira sábia de tatear inerente aos moldes visuais pré-estabelecidos hodiernamente.

A ideia de um cego perante o clima político vivenciado pelo contexto do romance paraense não pode ser condicionado apenas ao bojo de uma estratégia alegórica, mas pode ser vista pela alusão de Benedito Nunes ao considerar que: “(...) inerente à obra considerada em si mesma, concepção esta que deriva da atitude criadora do artista, configurando e interpretando a realidade.” (NUNES, 1966, p.15)

A própria maneira de sentir o mundo pelas palavras na concepção de um cego nos leva a compreender as oposições entre o pensamento tecnológico, objetivo e racional perante uma perspectiva poética centrada nas falas orais dos nativos. Tal discussão atende a crítica de que o homem se distanciou das tradições, dos costumes e da natureza. Os paralelos, compreendidos pelo filósofo, frisam a relação entre sujeito e objeto perante a filosofia moderna considerada uma insensatez por fazer um “esforço filosófico para dilucidar as correlações entre o homem e mundo, homem e homem, homem e realidade.” (LEÃO, 2001, p. 04)



Emmanuel Carneiro Leão ainda chama atenção o fato de essa “insensatez da filosofia não é uma condenação”, mas atende a um “apelo” a pensar e refletir o sentido de pensar, pois até mesmo tal prática não passa inerte aos “conteúdos definidos” pela modernidade minada pela perspectiva racional e instrumentalizada, e ainda ressalta:


Mas, talvez o pensamento seja um caminho inevitável que não pretende ser uma via de salvação nem trazer uma nova sabedoria. Quando muito, trata-se de um caminho pelo campo, que não apenas fala de renúncia mas que já renunciou à pretensão de uma doutrina autorizada ou de uma obra cultural válida ou ainda à pretensão de um grande feito do espírito. Aqui tudo depende de um passo muito arriscado, de um passo atrás na direção do pensamento que considera e fica atento a reversão do esquecimento do ser, já de antemão desenhada no próprio destino de sua verdade! (LEÃO, 2001, p. 04)

A labiríntica cidade de Alenquer constitui perante o narrador o encontro com o outro, mas também, o desencontro consigo por entender que o espaço onde encontra-se provisoriamente instalado difere dos padrões urbanos. Porém, ao questionar o que havia de tão especial em Espião de Deus que era considerado um “predestinado” pelo povo, deixa-se despertar pelo mosaico de narrativas que compõe a cidade de Alenquer.

As histórias coletadas pelo narrador perpassam pelo caráter das narrativas orais, das recorrências aos fenômenos do insólito, seguidas dos fenômenos linguísticos e culturais da cidade, sendo este o principal contraste entre o narrador e as pessoas de Alenquer, ou seja, a obra de Benedicto Monteiro caminha sempre pelo contorno de contrastes entre o homem rural/ urbano, oral/ erudito e moderno/ arcaico.

A limitação física de Euclides é crucial para reconhecer que o engano provocado pela sua maneira de sentir o mundo é compensado pela habilidade de ver além do visível, de fazer leituras não imaginadas por aqueles que desfrutam da visão. Além disso, sua caracterização demonstra um ser quase sobrenatural.

É um homem relativamente novo, alto, muito branco, cabelos negros, olhos azuis e pele muito fina. Pode, sim, ter para aquela gente a fama de adivinho ou de profeta: o seu físico ajuda. Os seus olhos parados, a barba grande, os cabelos revoltos, lhe dão uma auréola de quase santo. E sobretudo, não tem o porte de um pedinte. Caminha erecto com a bengala branca, tateando como se andasse flutuando. Parece que a bengala, é o seu único ponto de apoio, e que seus pés apenas tocam as calçadas. Não chego a compreender por que o povo vê neste cego, um adivinho, um espião de Deus, ou um profeta. Seu modo de falar é muito



simples. Nada me disse de extraordinário. Mas me transmitiu uma visão da cidade como se êle visse a cidade por dentro. Talvez seja esse o seu segredo: êle conhece a cidade no escuro, a cidade por dentro. É a primeira vez que uma pessoa me descreve uma cidade por dentro. Creio que nem o cinema, nem a televisão entrando nas casas, devassando os aposentos, transmite a intimidade que o cego põe nas suas conversas. (MONTEIRO, 1974, p.163)


As conclusões do narrador sobre o cego levam a pensar que Euclides beira o sobrenatural, o incomum. Suas características físicas reforçam o estranhamento causado por todos. E, sua aura de santidade está ligada ao comportamento onisciente e onipresente sobre a vida das pessoas, sendo considerado um espião, mas um “Espião de Deus”. O narrador questiona essa santidade, mas acaba admitindo quando compara aos aparelhos tecnológicos que parecem saber o que se passa na privacidade das pessoas e de suas necessidades.

É a primeira vez que uma pessoa me descreve uma cidade por dentro. Creio que nem o cinema, nem a televisão entrando nas casas, devassando os aposentos, transmite a intimidade que o cego põe nas suas conversas. (MONTEIRO, 1974, p. 164)

Essa santificação remonta, pela tradição oral, a natureza do homem ligado ao sagrado ao mesmo tempo que se distancia de sua essência por estar dissolvido nas exigências do mundo moderno.

(...) Não enxergando as coisas, as cores, as forma, as distâncias e as criaturas, Euclides tinha por isso mesmo, uma idéia absoluta de Deus. Deus talvez fosse a única saída naquela sua eterna escuridão. Mas mesmo assim, ele nem podia dizer que Deus era a única luz nas trevas. Porque ele naturalmente não tinha a menor idéia de luz. Deus, no princípio, era formado, exclusivamente de palavras. (MONTEIRO, 1974, pg. 160)

O saber explicitado sobre Deus pelas imagens de Euclides revela a existência imaterial de forças do sagrado que os outros mortais não sentem, ou melhor não veem porque são demasiadamente cegos pelo sentido da materialidade criado pelas instituições, nesse caso, religiosas. As projeções do cego parte das palavras, matéria fundante da expedição humana. O flerte com o poético mora na instância em que as palavras transgridem a objetividade representada tornando a visão desnecessária.



A primeira atitude do homem diante da linguagem foi de confiança: o signo e o objeto representado eram a mesma coisa. A escultura era uma cópia do modelo; a fórmula ritual uma reprodução da realidade, capaz de reengendrar-la. Falar era re-criar o objeto aludido. (PAZ, 1982, pg. 35)


A saber que a linguagem nasce do instante da nomeação as possibilidades de recriação rompe com o objeto, ou melhor, com a forma de pensamento estabelecido. Diante da linguagem, o homem recupera sua humanidade quando cega para acionar sua própria essência

A tentativa do narrador de entender e explicar o cego exige a materialidade, a razão, mas anterior a objetividade advém o constructo sociocultural dos seres humanos. Além disso, Major Antonio está em sintonia com a crise civilizatória de uma dicotomia que desqualificasse os conhecimentos de indivíduos como o cego. A sua forma de pensar o mundo pelas palavras equivalem-se ao habitar poético do homem sobre o exercício de questionar que parece estar sufocado pelo cientificismo.

(...) como o habitar humano pode fundar-se no poético? As palavras – o homem habita poeticamente foram pronunciadas por um poeta e, de fato, por um poeta em particular que, como se costuma dizer, não deu conta da própria vida. A arte do poeta consiste em desconsiderar o real. Em lugar de agir, os poetas sonham. O que eles fazem é apenas fantasiar. Fantasias são tecidas sem esforço. (HEIDEGGER, 2006, p. 166)

A essa proposição comparativa ver o mundo pelos olhos cegos de Espião de Deus é habitar poeticamente o humano, desconsiderando e desconstruindo os paradigmas impostos e os rastros deixados pelas forças socioculturais constitutivas da relação do homem com sua história. Considerando, dessa maneira, que “supor algo assim só pode quem está alienado da realidade e não consegue ver que condições se encontra a vida social e histórica do homem de hoje”. (Heidegger, 2006, pg. 160)

No romance *Verde Vagomundo*, o que implicitamente as pessoas comuns não veem, mas Euclides consegue ver e saber está associado ao quanto podemos estar ironicamente sofrendo de uma cegueira, pois é somente o cego que direciona as imagens livres de sua própria escolha e não de um mundo representado pela materialidade. A esse acionar



reflexivo sobre o que é a verdade diante dos olhos é que desafia a razão projetada por um cego e por sua transcendência.

Numa rápida referência, a literatura na vertente do impreciso brinca em descortinar verdades instituídas, o personagem Tirésias toma a forma da verdade em *Édipo-Rei*. A tragédia de Sófocles anunciada pelo profeta (Tirésias) tem como seu ponto alto o momento em que Édipo ao ver que casou com sua própria mãe e ter matado seu pai cega-se potencializando a verdade de sua própria condição. A sabedoria de Tirésias foi ignorada por Édipo, logo as consequências de sua própria verdade vieram à tona impedindo de ver o quão nefasto foi seu destino.

Ao contrário da narrativa edipiana, a figura do cego na obra monteriana não prevê nenhum acontecimento trágico, mas vive em meio ao caos do mundo moderno, ou seja, a representatividade da cegueira no percurso da história literária e acionada por escritores contemporâneos não poderia estar associada ironicamente à tragédia moderna de que estamos todos cegos? Essa fonte interpretativa tão bem questionada e metaforizada por Saramago em que a cegueira, dessa vez, branca diferentemente àquela ligada a escuridão e não estaria associada somente a uma personagem exclusivamente, mas todos são infectados pela deficiência causando um grande caos. Tal romance dialoga com a ideia de que no percurso das experiências humanas perdemos os direcionamentos de nossa própria humanidade.

Embora a obra, *Verde Vagomundo*, no tocante à temática da cegueira, apenas use como uma das alegorias e metáforas um personagem que transita pelas ruas de Alenquer, a força motriz do romance não aciona especificamente o cego, mas como já foi dito ele ressalta pela sua essência poética, visionária e profética as confluências com o narrador-personagem. O narrador considera o mundo do cego como “ípenetrável”. Na ocasião em que, curiosamente, pergunta sobre a notícia mais comentada do mundo – a morte do Presidente dos Estados Unidos, Espião de Deus nada tem a declarar porque nem sabia que lá existia presidente concluindo o diálogo perguntando se o Major era que seria o presidente da festa do santo da cidade. Para o narrador parece absurdo a ideia de alguém não saber que nos Estados Unidos tem presidente, porém o fato de Espião de Deus não ter o conhecimento sobre o cargo de presidente e nem que este havia morrido não diminui sua sabedoria que interessa somente ao seu mundo em que pode tatear e sentir, porque para ele esse é o espaço em que habitam as palavras.

Conclusão

Espião de Deus, personagem do romance *Verde Vagomundo*, transita por várias compreensões que entram em territórios de críticas distintas. O estudo abarcou a necessidade comparativa com as referências sobre a cegueira e, conseqüentemente, à alegoria e metáfora interpretativa associada à representação do sentido amplo e profícuo de interpretações, como, por exemplo, as referências literárias e filosóficas da história literária tratadas sobre a imagem da cegueira


No primeiro instante foi necessário recuperar as concepções sobre a modernidade e os conflitos existentes na concepção de um sujeito, desafiado pelo caos dos acontecimentos históricos da humanidade e pela razão que lhe é sujeitada ao homem moderno, cujo entorno principal é a extrema racionalidade e objetividade deixando de lado o aspecto humano. Assim, sendo o sujeito atravessado por caminhos tortuosos de sua própria condição de “progresso” e de cientificismo suas ações e pensamentos são controlados em um modo de pensar vigente.

No romance *Verde Vagomundo*, fica claro a oposição estabelecida entre o modo de pensar de um cego com “dons extraordinários” e um major que viajou o mundo e retorna para sua cidade natal praticamente guiado pelas notícias de um rádio transmissor.

Em seguida, nota-se a importância de tratar a crítica literária acerca dos estudos que remetem aos aspectos tanto estéticos quanto epistemológicos sobre o tratamento dado a temática da cegueira na literatura brasileira, bem como as proposições sobre a modernidade são contundentes para entender a utilização de uma metáfora e alegoria que servem como parâmetros para subverter os acontecimentos históricos nacionais apontando nas implicações, pela matéria ficcional, a recepção da modernidade no Brasil.

Em suma, a metáfora do cego serviu de viés interpretativo no caso da obra monteriana para estabelecer as relações entre o sujeito moderno e a nascente do poético dialogado com teorias da metafísica, em favor de conexões alinhadas aos aspectos poéticos em que a obra permite tratar. Assim, a figura de um cego que conhece o mundo pelas palavras questiona a visão daqueles que desfrutam tal sentido, justamente porque o aprisionamento imposto pela instrumentalização da modernidade deixa turva a realidade.

Referências Bibliográficas

- 
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia das Letras, 1986.
- GINSZBURG, Jaime. Cegueira e Literatura. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura, Minas Geias*, v. 10/11 p. 53-64, 2003/2004.
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e Conferências*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- LEÃO, Emanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar*. 2 Vols., Petrópolis, Vozes, 2001.
- MONTEIRO, Benedicto. *Verde Vagomundo*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1974.
- NUNES, Benedito. *O mundo de Clarice Lispector*. Manaus: Governo de Estado do AMAZONAS, 1966.
- PLATÃO. *A República*. Trad. de Albertino Pinheiro. São Paulo: Atena Editora, 1943, Livro VII.
- PAZ, Octávio. *O arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SÓFOCLES. *Édipo rei*. Trad. Domingos Paschoal Cegalla. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

RECEPÇÃO DO MOVIMENTO RORAIMEIRA: IDENTIFICAÇÃO, APROPRIAÇÃO E CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

Suênia Kdidija Araújo Feitosa (EAGRO-UFRR)¹

Resumo: Esta pesquisa procurou analisar a recepção da produção lítero-musical do movimento Roraimera (movimento cultural iniciado no Estado de Roraima, em 1984, que buscou discutir o problema da identidade local) entre leitores de escolas públicas de ensino médio da capital do Estado de Roraima, que iniciaram sua vida escolar na primeira década do século XXI, tendo em vista a distância temporal entre o estágio letivo desses estudantes e o auge do movimento. Nesse sentido, pretendemos mapear a permanência dessa produção local entre um público jovem, inserido no espaço ideal para a formação de uma estrutura canônica no Estado, a escola pública.
Palavras-chave: Recepção; Movimento Roraimera; Identidade; Permanência

Este artigo é fruto da dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima, intitulada **Recepção do Movimento Roraimera: identificação, apropriação e construção identitária**, que foi defendida em abril de 2014. Tal pesquisa procurou analisar a recepção da produção lítero-musical do movimento Roraimera (movimento cultural iniciado no Estado de Roraima, em 1984, que buscou discutir o problema da identidade local) entre leitores de escolas públicas de ensino médio da capital do Estado de Roraima, que iniciaram sua vida escolar na primeira década do século XXI, tendo em vista a distância temporal entre o estágio letivo desses estudantes e o início do movimento. Nesse sentido, um dos objetivos da pesquisa foi mapear a permanência dessa produção local entre um público jovem, inserido no espaço ideal para a formação de uma estrutura canônica no Estado, a escola.

Sobre o Roraimera

No início da década 80 do século XX, nasceu em Roraima um movimento cultural chamado Roraimera. Segundo Oliveira; Wankler; Souza (2009), esse movimento buscou discutir o problema da identidade cultural roraimense através da "produção de uma arte referenciada pelos elementos da vida e da paisagem local" (2009. p. 28). Os autores explicam ainda que, durante esse movimento, "a literatura e a música se interpenetraram, criando um tecido poético marcado por uma multiplicidade de vozes e feições (2009. p. 28)." Nesse sentido, consideraremos neste texto a produção

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal de Roraima. Professora da Escola Agrotécnica da Universidade Federal de Roraima – EAGRO. Contato: suenia.kdidija@ufrr.br

do movimento enquanto uma produção lítero-musical, devido às suas características pretensamente literárias.

Roraimeira, a princípio, era o nome de uma canção, composta em 1984, por Zeca Preto, um dos fundadores do movimento. O título da canção passou a denominar também o movimento porque, segundo Oliveira; Wankler; Souza (2009), essa foi a primeira canção que buscou retratar as identidades locais.

Além de Zeca Preto, o movimento teve como fundadores Eliakin Rufino e Neuber Uchôa. Assim, os três artistas foram os que mais se destacaram no *Roraimeira*, conforme afirma Souza (2013):

[...] no Movimento, os três artistas que ficaram mais conhecidos, acabando por se transformar em seus ícones máximos, foram Eliakin Rufino, Neuber Uchôa e Zeca Preto, conhecidos como ‘trio *Roraimeira*’ ou ‘regionalíssima trindade’ (SOUZA, 2013, p. 42).

De acordo com Oliveira; Wankler; Souza (2009), o movimento *Roraimeira* pode ser dividido em duas fases: “a primeira dedicada à exaltação estética da paisagem natural e das culturas do povo, fase fortemente marcada pelo desejo de construção de uma identidade local” (2009. p. 28); e a segunda, “voltada para manifestações críticas acerca dos problemas da região” (2009. p. 28). O primeiro momento do *Roraimeira* perdurou até o ano 2000, e o segundo ainda encontra-se em desenvolvimento.

Vários textos do *Roraimeira*, entre canções e poemas, (tanto da primeira quanto da segunda fase) já foram objeto de análise para projetos de pesquisa no âmbito da representação da cultura local, pois alguns professores-pesquisadores de Roraima entendem que o movimento seja um dos principais construtores de uma imagem do Estado, assim como os próprios integrantes do movimento, que se autointitulam enquanto maiores representantes da cultura local. Entretanto, a produção do *Roraimeira* parece ser conhecida apenas por uma parcela da população de Roraima, hipótese analisada neste estudo. Desse modo, vemo-nos diante do seguinte questionamento: será que a maior parte do público conhecedor do movimento é formada por uma espécie de elite? Se a resposta for positiva, então, o ato de considerar o *Roraimeira* enquanto um dos principais representantes da identidade de Roraima, sem levar em consideração a sua recepção fora dessa “elite”, (como ocorre em vários estudos locais) pode ser

entendido como um comportamento ideológico² sustentado por um grupo de pesquisadores locais que acreditam no papel de referência cultural do movimento.

Por essa razão, notamos a necessidade de analisar dados empíricos que revelassem o nível de recepção do Roraimeira, especialmente no aspecto de sua permanência no imaginário da população do Estado de Roraima. Em vista disso, a proposta foi investigar a efetiva recepção do movimento entre um público jovem, entre leitores/ouvintes de escolas públicas de ensino médio da capital Boa Vista, que iniciaram sua vida escolar na primeira década do século XXI, tendo em vista a distância temporal entre o estágio letivo desses estudantes e o auge do Roraimeira, bem como a perspectiva de que a escola é “reconhecidamente uma instituição de leitura” (SILVA, 2002, p. 54). Assim, fez-se necessário observar se há uma leitura dos textos do Roraimeira e indícios de existência de uma memória coletiva e/ou culto a essa produção lítero-musical a partir da ideia de permanência da herança simbólica, postulada por Antonio Candido (2010). Vale ressaltar que pesquisamos a recepção apenas dos três principais representantes do Roraimeira (Eliakin Rufino, Neuber Uchôa e Zeca Preto), por ausência de referencial teórico sobre os outros artistas que fizeram parte do movimento.

Das nossas fontes de pesquisa

Os alunos em questão, já nos anos de 2010 e 2011, responderam ao questionário³ pertencente ao Projeto *Literatura e Ensino em Roraima: O cânone e a Invenção escolar da Amazônia*⁴. Tal questionário foi utilizado como parte do *corpus* da presente pesquisa, no qual consta uma pergunta específica sobre o conhecimento de textos da literatura/poesia local, sendo essa a questão selecionada para este estudo.

Torna-se necessário apresentar brevemente os aspectos fundamentais do projeto gerador (*Literatura e Ensino em Roraima: O cânone e a Invenção escolar da Amazônia*), o qual me forneceu todos os dados. A seguir, um trecho retirado do texto inicial que compõe o projeto:

² Utilizamos o termo “ideológico” conforme o conceito de *ideologia*, proposto por Karl Marx. Segundo o teórico, a ideologia é “um conjunto de ideias que procura ocultar a sua própria origem nos interesses sociais de um grupo particular da sociedade”. In LOWY, Michael. **Ideologia e Ciência Social**. São Paulo: Cortez, 1985. p. 12.

³ O questionário da pesquisa encontra-se no anexo 01.

⁴ Projeto fomentado pelo CNPq, aprovado em duas etapas pelos editais Ciências Humanas e Sociais Aplicadas e Universal 2010, que visa o levantamento e análise do que e como se lê, em termos de literatura, em escolas do ensino médio regular do estado de Roraima. Coordenado pelo Prof. Dr.º Roberto Mibielli.

O projeto “LITERATURA E ENSINO EM RORAIMA: O Cânone e a invenção escolar da Amazônia” é, a partir deste contexto de inexistência de informações sobre a leitura escolar literária, uma proposta de investigação surgida a partir de fatores que, quer em conjunto, quer separadamente, já seriam justificativa suficiente para que se pensasse em construí-lo e levá-lo a cabo. O primeiro destes é o fato de que Roraima é um Estado ainda relativamente jovem, praticamente isolado do restante do Brasil (pelas barreiras naturais amazônicas), que teve sua vocação para a pesquisa despertada em período recente e, praticamente, apenas em função da criação da UFRR, na década de 1990, e da capacitação paulatina de seus professores, ao longo dos últimos anos; outro fator preponderante, dentre nossos argumentos, que confere validade a nosso projeto, é a necessidade de conhecer e entender científica e academicamente esta realidade, em grande parte ainda desconhecida; pode-se dizer também, em favor desta proposta e de modo mais específico, que, em termos de literatura e dos processos de divulgação e recepção desta, muito pouco, ou quase nada, se conhece aqui do Estado [...] (MIBIELLI; SILVA, 2010).

Como argumentado no texto inicial do projeto, muito pouco ou quase nada se conhece aqui no Estado “em termos de literatura e dos processos de divulgação e recepção”. Assim, a pesquisa de mestrado da qual se originou este artigo se caracterizou enquanto um subprojeto, com a finalidade de captar informações sobre os níveis de recepção da produção lítero-musical de Roraima.

O questionário do Projeto *Literatura e Ensino em Roraima: O cânone e a Invenção escolar da Amazônia* foi aplicado em todas as escolas públicas de ensino médio de Boa Vista e em trinta escolas dos demais municípios do Estado. Dois tipos de questionários foram aplicados, um para discentes e outro para docentes da área de Língua Portuguesa e Literatura.

Pesquisar a recepção dos textos produzidos em Roraima faz-se necessário para que se possa mapear a permanência destes no imaginário do leitor. No nosso caso, buscamos o leitor inserido no espaço ideal para a formação de uma estrutura canônica no Estado (a escola), a partir de “textos que pretenderam refletir a cultura local e que tomaram a paisagem como inspiração” (OLIVEIRA; WANKLER; SOUZA, 2009).

Dos métodos

Durante a primeira etapa do projeto gerador *Literatura e Ensino em Roraima: O cânone e a Invenção escolar da Amazônia*, ocorreu o mapeamento sobre o que se lê nas escolas públicas de Roraima através da aplicação de questionários aos professores e aos

alunos, além de entrevistas aos gestores e bibliotecários e filmagens dos acervos e espaços de leitura das instituições. O número de alunos que respondeu ao questionário em todo o Estado foi de 10.946, sendo 8.433 na capital e 2.513 nos demais municípios. O questionário direcionado aos discentes era composto de 32 perguntas, que abrangiam temas que iam desde “o interesse pela literatura, [à] quantidade de livros lidos por ano, nomes de livros e autores lidos recentemente até se a leitura se dava apenas como consequência da exigência escolar ou se se tratava de costume” (MIBIELLI; SILVA, 2012).

Do universo que compõe o objeto de estudo do projeto gerador, ou seja, todas as escolas urbanas de ensino médio de Boa Vista e cerca de 30 escolas dos demais municípios de Roraima, optamos, para este estudo, por um recorte composto apenas por seis escolas da capital distribuídas nas quatro zonas urbanas e no centro. Tal recorte nos forneceu o total de 3.722 alunos. Dois fatores determinaram a seleção dessas seis escolas. O primeiro deles estava relacionado ao cumprimento do prazo de conclusão da dissertação de mestrado, tendo em vista que não haveria tempo hábil para analisar os dados das escolas dos demais municípios do Estado. O segundo residiu no fato de que a capital abrange mais de 60% da população de Roraima, pois, de acordo com o censo do IBGE (2007), a população do Estado era de 460.165 habitantes, sendo que 290.741 residiam em Boa Vista e 169.424 residiam nos demais municípios.

A cidade de Boa Vista, de acordo com Silva; Almeida; Rocha (2009), é subdividida em quatro zonas urbanas: Norte, Sul, Leste e Oeste. Além dessas quatro zonas urbanas, o centro é considerado um território que também concentra uma parcela da população da cidade. Os escritores afirmam que atualmente a capital é composta por 54 bairros. É importante ressaltar que apenas 22 escolas públicas de ensino médio atendem à população de todas as zonas urbanas de Boa Vista.

Buscamos fazer a tabulação dos questionários aplicados em seis escolas públicas de ensino médio da cidade de Boa Vista, distribuídas nas quatro zonas urbanas e no centro da cidade. A seleção das escolas ficou da seguinte forma: uma escola localizada no centro da cidade, uma escola localizada na zona norte, uma escola localizada na zona sul, uma escola localizada na zona leste e duas escolas localizadas na zona oeste. Pretendemos com essa seleção abranger todas as zonas urbanas da cidade, além do centro. Optamos por selecionar duas escolas da zona oeste por ser a zona mais populosa da capital, concentrando mais de 70% dos habitantes (SILVA; ALMEIDA; ROCHA, 2009). É importante ressaltar que a seleção das escolas não pôde ser realizada a partir do

critério da proporção em relação às zonas de localização, pois, na cidade de Boa Vista, as zonas não apresentam quantidades regulares de escolas. Assim, enquanto na zona sul há apenas uma escola pública de ensino médio, na zona oeste há dezessete. Dessa forma, a adoção do critério da proporção indicaria que todas as vinte e duas escolas da capital fossem selecionadas, o que tornaria inviável a realização da pesquisa respeitando o prazo postulado pelo PPGL/UFRR.

Do questionário voltado para os alunos da pesquisa original, que apresenta 32 perguntas, foi computada para esta investigação apenas uma questão, a saber: *30- Você conhece algum autor da Região Amazônica (preferencialmente de Roraima)? Qual (is)? E quais obras dele você conhece?*

Os elementos e categorias da pesquisa quantitativa foram de suma importância para analisar os seguintes aspectos: os índices de recepção do movimento levando em consideração as zonas de localização; o índice de alusões a cada um dos três representantes e o índice de indicações de outros escritores e outros textos locais.

Dos resultados

Os dados expostos neste subitem giram em torno dos seguintes questionamentos: em qual zona o movimento Roraimeira foi mais citado pelos estudantes? Qual foi o índice de recepção do movimento a partir das seis escolas pesquisadas? Qual foi o índice de outros escritores locais citados em relação ao índice do Roraimeira? E por fim, qual dos três representantes foi mais mencionado?

No que tange aos resultados, dos 3.722 alunos que responderam ao questionário da nossa pesquisa, apenas 76 fizeram alusão aos representantes do movimento, quantidade distribuída entre as seis escolas selecionadas. Os menores índices (2,01%)⁵ de indicações dos representantes do Roraimeira ocorreram nas duas escolas da zona oeste, que é a zona mais populosa da cidade e, conforme Silva; Almeida; Rocha, “predominam nela, principalmente pessoas de baixo poder aquisitivo” (2009, p. 3). O maior número de indicações a partir do quantitativo de alunos por escola ocorreu na zona norte da cidade, com 2,33% de alusões aos representantes do movimento. Essa zona é formada por uma população cuja maioria das famílias é de médio a alto poder aquisitivo e é a segunda zona mais populosa da cidade. Na zona sul, 2,24% dos alunos citaram os representantes do movimento e no centro foram 2,23%. Ressalta-se que o centro fica próximo à zona sul, inclusive, há pesquisadores locais que afirmam que o centro de Boa

⁵ As porcentagens estão de acordo com o total de alunos que respondeu ao questionário por zona/escola da cidade.

Vista está incluído na zona sul. Na zona leste, obteve-se 2,08% de indicações dos representantes do movimento pelos estudantes. Segundo Silva; Almeida; Rocha (2009), essa zona apresenta dados sociais que a diferenciam das demais zonas urbanas de Boa Vista, por conter uma população de médio a alto poder aquisitivo e porque as taxas de analfabetismo alcançam o percentual de apenas 4,1% da população residente (2009, p. 04).

A partir dos índices de recepção do movimento entre as seis escolas, podemos inferir que boa parte do público jovem conhecedor do Roraimeira frequentava as escolas dos espaços centrais da cidade (centro e zona sul). Vale ressaltar que vários locais situados na parte central da capital, como o Palácio da Cultura Nenê Macaggi, já foram e são até hoje utilizados como palco das manifestações culturais locais, incluindo as apresentações do Roraimeira.

Há ainda a situação da zona norte, que obteve o índice mais elevado de alusões aos representantes do movimento. Essa zona pode ser considerada como um espaço privilegiado da cidade, pois a maioria de seus bairros possui as melhores condições de infraestrutura da capital.

Os índices de citação dos representantes do Roraimeira nas seis escolas vão de encontro ao depoimento de Eliakin Rufino sobre a recepção do movimento. Em entrevista cedida aos professores-pesquisadores Oliveira; Wankler; Souza, (2009), Eliakin afirma: “nós somos ‘consumidos’ pelo povão, porque a elite rejeita, porque nós somos pró-índio”. Todavia, no universo dos quase quatro mil estudantes pesquisados, os dados nos revelaram que a maior incidência de citações dos representantes do movimento ocorreu em zonas privilegiadas, ora por questões de localização (no sentido de proximidade aos locais onde ocorreram/ocorrem as manifestações do movimento), ora por questões socioeconômicas.

Em relação ao nosso segundo questionamento, ou seja, a quantidade de citações dos representantes do movimento Roraimeira nas seis escolas que participaram da pesquisa, observamos que apenas 2,04%, de um total de 3722 alunos, citaram os representantes do movimento Roraimeira. Essa porcentagem corresponde a 76 alunos do total. Percebemos que esses dados vão de encontro aos estudos locais realizados por professores-pesquisadores sobre a representatividade do movimento no Estado, inclusive o estudo de Oliveira; Wankler; Souza (2009), que afirmam que “as manifestações do movimento passaram a ser a principal referência para auto-estima da população” (2009, p. 30).

Os dados acima nos mostram que 90,11% dos estudantes pesquisados não fizeram qualquer alusão aos escritores do Roraima. Diante do exposto, a hipótese levantada no início desta dissertação sobre o movimento ser conhecido apenas por uma espécie de “elite” parece realmente ser um dado concreto. E, apesar dessa pequena porcentagem de alusões ao movimento, não podemos afirmar que os adolescentes pesquisados não conhecem escritores locais, pois vários nomes foram mencionados nos questionários. Assim, ao fazer uma comparação entre os representantes do Roraima e outros escritores, verificamos que, de um total 268 alunos que citaram nomes de escritores locais, apenas 28,36% fizeram alusão aos representantes do Roraima. Os outros 71,64% citaram nomes de artistas locais que não fazem parte de movimentos com esta pretensão de representação da cultura local. Portanto, a maioria dos estudantes pesquisados, pertencentes à possível segunda geração do público do movimento, parece não conhecer os artistas que fazem parte desse programa estético de difusão da cultura do Estado. A partir desses resultados, podemos deduzir que são mínimos os fatores que confirmam a existência de uma memória coletiva e/ou culto à obra do Roraima.

Adiante, observaremos quais dos três representantes foram mais citados no universo das seis escolas participantes deste estudo, lembrando que apenas 76 estudantes fizeram referência aos escritores do Roraima.

Eliakin Rufino foi citado em mais da metade (52,63%) dos 76 questionários. Em seguida, com 31,58%, está Neuber Uchôa. Zeca Preto foi mencionado apenas por 15,79% dos estudantes.

Um fator que pode ter contribuído para que Eliakin Rufino obtivesse 52,63% das citações diz respeito a sua produção poética de caráter didático-pedagógica. Sobre essa questão, Mibielli (2010) afirma que:

No caso de Eliakin, poeta radicado em Roraima e um dos líderes do movimento Roraima, há, com pequenas diferenças, um movimento no sentido de abranger tanto a literatura como um processo educativo lúdico de criação identitária [...] quanto há um discurso sobre a literatura em sua produção poética. Dois de seus livros publicados, *Escola de Poesia e Brincadeira*, são dirigidos ao público escolar e trabalham diretamente uma poesia que trata do cotidiano tanto da sala de aula, quanto do universo lúdico (MIBIELLI, 2010, p. 736).

Com base na questão levantada por Mibielli (2010), sobre a função didática de parte da produção poética de Eliakin Rufino, podemos deduzir que alguns professores de literatura do ensino médio de Boa Vista têm levado esses textos poéticos para a sala de

aula, já que os livros *Escola de Poesia* e *Brincadeira* são dirigidos ao público escolar. Todavia, os próprios alunos podem ter sido atraídos pela linguagem didática de tais poemas, sem, necessariamente precisarem de indicações de seus docentes.

Neuber Uchôa, em 2006, gravou o CD solo: **Eu preciso aprender a ser pop**, que, segundo Souza (2013), é “seu trabalho mais emblemático, pois foi visto pelo seu público como um distanciamento daquele estatuto do Roraimera” (2013, p. 49), além de ter sido “considerado pela crítica como uma espécie de reviravolta no estilo de Neuber Uchôa que estaria ‘mais pop’, com letras mais apuradas e investindo num sentido mais global para a sua obra” (2013, p. 60). Diante do exposto, podemos pensar que essa reviravolta no estilo musical do cantor o tenha aproximado do público mais jovem (mesmo que em baixos níveis de recepção).

Ressaltamos que apenas 73 textos locais apareceram nos questionários dos estudantes. Percebemos que somente 12,33%, de um total de 73 alunos apontaram textos do Roraimera, enquanto que outros textos locais foram aludidos por 87,67% dos estudantes. O total de alunos que citou os textos do Roraimera corresponde a apenas 09 alunos. Ao calcularmos essa quantidade a partir dos 3.722 participantes da pesquisa, chegamos a um número ainda menor: apenas 0,24% de alunos indicaram textos do movimento. A partir dessa informação, podemos inferir, mais uma vez, que são mínimos os índices de recepção da produção do movimento entre a sua segunda geração de possíveis leitores/ouvintes.

Dessa maneira, a continuidade da obra do movimento parece estar comprometida, do ponto de vista de sua recepção pelo grande público, e, segundo Candido (2010), a continuidade é um dos principais elementos da constituição da obra literária. O autor afirma que não há literatura “enquanto, finalmente, não se estabelecer a continuidade (uma transmissão e uma herança), que signifique a integridade do espírito criador na dimensão do tempo” (2010, p. 147). Assim, passados mais de 25 anos do surgimento do Roraimera, a sua segunda geração nos dá indícios de que não há um “diálogo mais ou menos vivo entre criador e público”. (CANDIDO, 2010, p. 84).

Apenas cinco textos do Roraimera foram citados, são eles: **Cruviana** (1994), **Makunaimando** (1990), **Beiral** (1987), **Brincadeira** (1991) e **Pássaros Ariscos** (1984), sendo que **Beiral** (1987), obteve 03 indicações; **Cruviana** (1994), e **Makunaimando** (1990) foram citados duas vezes cada um; **Brincadeira** (1991) e **Pássaros Ariscos** (1984) foram citados apenas uma vez.

Algumas questões precisam ser destacadas em relação aos textos citados e aos não citados pelos estudantes. A primeira questão diz respeito à canção **Roraimeira (1984)**, que deu nome ao movimento e é considerada por professores-pesquisadores locais como o segundo hino do Estado. Apesar dessa posição de destaque, a canção **Roraimeira** não apareceu em nenhum dos 3.722 questionários analisados. A segunda questão está relacionada aos livros de caráter didático-pedagógico de Eliakin Rufino, pois, o escritor possui dois livros dirigidos ao público escolar. Entretanto, um desses livros, **Escola de Poesia** (1990) não foi citado pelo seu público-alvo. Apenas o livro **Brincadeira** (1991), direcionado ao mesmo tipo de público, foi citado por um estudante. A terceira e última questão é referente à comparação entre a quantidade de vezes que o nome de Eliakin Rufino foi citado e a quantidade de suas publicações indicadas pelos estudantes. Assim, no universo dos 3.722 questionários, Eliakin foi aludido por 40 estudantes. Entretanto, apenas dois alunos citaram dois de seus livros. Percebemos então que a maioria desses 40 alunos, ao afirmarem conhecer Eliakin Rufino e não citarem títulos de suas publicações, demonstraram não conhecer a obra do escritor. Na verdade, duas respostas encontradas em dois questionários corroboram com esse pressuposto. Na primeira delas, o estudante citou conhecer Eliakin Rufino com a seguinte afirmação: “conheço Eliakin Rufino, mas nunca li nada dele”. Na segunda resposta, encontramos o seguinte comentário: “conheço Eliakin Rufino só de ouvir falar”.

Voltando à recepção por escolas, dos nove alunos que citaram textos do movimento, cinco eram da escola localizada na zona sul e quatro eram da escola localizada no centro. Dessa maneira, novamente notamos a concentração das citações na região central da cidade, situação que nos indica certa limitação de circulação da produção do movimento nas zonas urbanas de Boa Vista.

Das Considerações Finais

Voltemos ao nosso ponto de partida, momento no qual fizemos os seguintes questionamentos: 1. Será que a maior parte do público conhecedor do movimento é formada por uma espécie de “elite cultural”? 2. Há a possibilidade de existência de uma memória coletiva e/ou culto a obra do Roraimeira entre leitores escolares que iniciaram sua vida escolar na primeira década do século XXI, ou seja, entre a possível segunda geração de leitores/receptores do movimento?

Em resposta ao primeiro questionamento, podemos afirmar que os 3.722 questionários respondidos por alunos de ensino médio da cidade de Boa Vista nos deram indícios de que o público jovem conhecedor do Roraimeira é extremamente

delimitado, além de prevalecer em regiões centrais e privilegiadas da cidade, pois, a maioria das menções aos representantes do movimento e seus textos ocorreu nas escolas localizadas no centro, na zona norte e na zona sul de Boa Vista, que apresentam diferenças sociais em relação à zona oeste. Nesta zona, ao contrário das demais, o índice de citações foi o menor.

No que concerne ao segundo questionamento, podemos inferir que muitas mudanças devem ocorrer para que de fato exista uma memória coletiva e/ou culto à obra do Roraimeira, tendo em vista que foram mínimas as alusões aos representantes e seus textos, pois, no universo dos 3.722 adolescentes participantes da pesquisa, somente 76 mencionaram representantes do movimento e apenas 09 citaram seus textos.

Vale ressaltar que os resultados apresentados neste artigo, embora tenham origem numa grande quantidade de questionários, podem não expressar a totalidade dos fatos, pois das 22 escolas de ensino médio da cidade de Boa Vista, apenas seis foram analisadas nesta pesquisa.

Embora os resultados obtidos apontem para o fato de que o movimento Roraimeira não é tão representativo de Roraima, isso pode mudar com a incorporação de sua obra ao Referencial Curricular do Ensino Médio do Estado de Roraima (do qual fiz parte, no ano de 2012, e recomendei a leitura e o uso dos textos e músicas do movimento). Se essa incorporação for adotada pelos professores do nosso Estado, talvez haja uma grande mudança na recepção e na continuidade da obra do movimento, pois, conforme discutimos na introdução deste texto, a escola é reconhecida como uma *instituição de leitura* (SILVA, 2002). Desse modo, o professor, ao trabalhar os textos do Roraimeira, poderá desenvolver o gosto por tal leitura nos alunos e, sabemos que esse processo de transmissão literária na sala de aula é uma das principais bases para a constituição da permanência da obra.

Referências

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária.**

11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

LOWY, Michael. **Ideologia e Ciência Social.** São Paulo: Cortez, 1985.

MIBIELLI, Roberto; SILVA, Mirella Miranda de Brito. **Literatura e Ensino em Roraima: O cânone e a Invenção escolar da Amazônia.** (Projeto fomentado pelo CNPq, aprovado em duas etapas pelos editais Ciências Humanas e Sociais Aplicadas e Universal 2010).

MIBIELLI, Roberto. **Eliakin Rufino e a poesia didática, na didática da poética: metapoesia e estratégias de ensinar poeticamente.** In Anais do II Colóquio Internacional Poéticas do Imaginário: literatura, interfaces, fronteiras / Allison Leão, Juciane Cavalheiro (orgs.). Manaus: UEA Edições, 2010.

OLIVEIRA, Rafael da Silva; WANKLER, Cátia Monteiro; SOUZA, Carla Monteiro. Identidade e Poesia Musicada: Panorama do Movimento Roraimera a partir da cidade de Boa Vista como uma das Fontes de Inspiração. **Revista Acta Geográfica** (UFRR), ano iii, nº6, jul./dez. de 2009. p.27-37.

PRETO, Zeca. **Beiral:** poesia. Boa Vista: Edição do Autor, 1987.

PRETO, Zeca. **Roraimera** (1984). In OLIVEIRA, Rafael da Silva; WANKLER, Cátia Monteiro; SOUZA, Carla Monteiro. Identidade e Poesia Musicada: Panorama do Movimento Roraimera a partir da cidade de Boa Vista como uma das Fontes de Inspiração. **Revista Acta Geográfica**, ano III, nº6, jul./dez. de 2009. p.27-37.

PRETO, Zeca; UCHÔA, Neuber. **Makunaimando** (1990). In OLIVEIRA, Rafael da Silva; WANKLER, Cátia Monteiro; SOUZA, Carla Monteiro. Identidade e Poesia Musicada: Panorama do Movimento Roraimera a partir da cidade de Boa Vista como uma das Fontes de Inspiração. **Revista Acta Geográfica**, ano III, nº6, jul./dez. de 2009. p.27-37.

RUFINO, Eliakin. **Brincadeira.** Boa Vista, 1991.

_____. **Escola de poesia.** Boa Vista: Fundação de Educação, Ciência e Cultura de Roraima, 1990.

_____. **Pássaros ariscos.** Boa Vista: Edição do Autor, 1984.

SILVA, Ezequiel Theodoro da. **A Produção da Leitura na Escola.** 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.

SILVA, Paulo Rogério de Freitas; ALMEIDA, Marcelo Mendes; ROCHA, Rafael Alexandre. A Segregação como Conteúdo da Nova Morfologia Urbana de Boa Vista. **Revista Acta Geográfica** (UFRR), ano III, nº6, jul./dez. de 2009.

SOUZA, Glaciele Harr de. **Lugar e Identidade em Ben Charles e Neuber Uchôa.** Dissertação (Mestrado em Literatura, Artes e Cultura Regional) - Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2013. 128 f.

UCHÔA, Neuber. **Eu preciso aprender a ser pop,** São Paulo, 2006. 1 CD.

WANKLER, Cátia Monteiro; SOUZA, Glaciele Harr de. **Estudos de Literatura de Roraima: uma abordagem multidisciplinar e pluricultural.** In Revista Eletrônica Da Universidade Federal De Roraima, 2007.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura.** São Paulo: Ática, 1989.

MAÍRA: (RE) SIGNIFICANDO O PASSADO DOS ÍNDIOS DA AMAZÔNIA

Vanessa Gonçalves Oliveira (UFJF)¹
Bárbara Ribeiro Daibert (UFF)

Resumo: Darcy Ribeiro desfrutou da particularidade da narrativa ficcional para elaborar uma obra plural e multifacetada na qual o entrecruzamento dos discursos da História e ficção são essenciais para a construção do romance, principalmente na confecção de uma narrativa pluridiscursiva. Em *Maíra*, a compreensão do mundo indígena se dá através das múltiplas identidades representadas por diversas vozes atuantes na construção histórica da figura indígena brasileira. Desta forma, neste trabalho, apresentaremos a relação intrínseca entre a narrativa ficcional e a História, priorizando o papel fundamental da Literatura como reconstrutora de passados silenciados.


Palavras-chave: Maíra; Literatura, História; Índios da Amazônia.

O entrelaçamento dos campos da literatura e da história tem sido o objeto de variados estudos, principalmente, nas últimas décadas, na tentativa de se esclarecer os encadeamentos advindos dessa relação. Sobretudo, por meio de questionamentos sobre as fronteiras e os limites do discurso histórico, muitos teóricos buscaram interpretar o papel e os objetivos a fim de definir o que vem a ser as escritas literárias e históricas no contexto contemporâneo.

A distinção feita por Aristóteles (2001) difere o historiador e o poeta, não apenas pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo escrever em verso, mas sim em razão do historiador narrar o que aconteceu e o poeta o que poderia ter acontecido. Contudo, de fato, no contexto contemporâneo, os estudos da História trilharam novos caminhos, considerando as narrativas literárias como fonte de pesquisa historiográfica. Por essa razão, Sandra Jathay Pesavento declara que:

o que vemos hoje, nesta nossa contemporaneidade, são historiadores que trabalham com o imaginário e que discutem não só o uso da literatura como acesso privilegiado ao passado — logo, tomando o não-acontecido para recuperar o que aconteceu! — como colocam em pauta a discussão do próprio caráter da história como uma forma de literatura, ou seja, como narrativa portadora de ficção! (PESAVENTO, 2006, p. 2)

¹ Graduada em Letras (UFJF), Mestra em Estudos Literários (UFJF). Contato: vanessa.litterae@gmail.com. Doutora em Literatura Comparada (UFF), Professora adjunto II no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Contato: barbarasimoes2005@uol.com.br.




A essas questões apresentadas por Pesavento, cabe aos historiadores da cultura depreenderem os significados e significantes – já que entre eles há um crescente interesse pela linguagem – de uma literatura como fonte historiográfica. Para isso, se faz necessário questionar as definições do passado, desconsiderando a crença em um passado fixo e determinável. Além disso, é possível ponderar sobre a perspectiva de se trabalhar com o discurso atentando e questionando-o como uma narrativa feita com base na seleção de certos (documentos) e na exclusão de outros.

Sobretudo, deve-se desconsiderar os paradigmas provenientes do Humanismo e escapar das amarras da História social, uma vez que, para Chartier “a cultura não se situa acima e abaixo das relações econômicas e sociais, nem pode ser alinhada com elas” (Apud, HUNT, 1992, p.25). Ou seja, nosso estudo situa-se nesse novo momento da História, em que não mais interessam as investigações apenas como composições sociais, mas sim, compreendemos que as relações econômicas e sociais são campos de produções culturais (HUNT, 1992).

A História Cultural surge como uma maneira de contrapor a produção historiográfica tradicional, que se baseia nas concepções advindas do Humanismo, o qual determinou que: os estudos históricos têm sólido fundamento no método objetivo e do argumento racional (HARLAM, 2000, p. 13). Com a crise dos paradigmas iluministas, existiu a preocupação em abordar de maneira diferente os “passados”; desta forma, alguns historiadores que determinaram novas formas de interpretar o passado aliaram-se a outras disciplinas, tais como a antropologia, economia, psicologia, sociologia e, nos últimos anos, à crítica literária.

Os debates relacionados à História e à Literatura encontram-se no domínio da Nova História Cultural. Uma das formas através das quais podemos compreendê-los é como “[...] a relação entre a História e a Literatura se resolve no plano epistemológico, mediante aproximações e distanciamentos, entendendo-as como diferentes formas de dizer o mundo, que guardam distintas aproximações com o real” (PESAVENTO, 2004, p.80). Portanto, é por meio dessa nova maneira de abordar o passado, que esboçaremos nossos estudos, a todo o momento, conjecturando a precariedade do que é considerado real. Além disso, Pesavento acrescenta:

[...] são outras as questões que articulam o debate, que aproximam e entrecruzam as narrativas histórica e literária, entendendo-as como



discursos que respondem às indagações dos homens sobre o mundo, em todas as épocas. Narrativas que respondem às perguntas, expectativas, desejos e temores sobre a realidade, a História e a Literatura oferecem o mundo como texto” (PESAVENTO, 2003, p. 32).

Com a redescoberta da literatura pelos historiadores, a perspectiva da Nova História Cultural, aliada aos seus estudos da cultura, defende a influência cada vez maior da linguagem em seus aparatos teóricos. E, progressivamente, a linguagem está se tornando o cerne da discussão e questionamentos da escrita histórica. A respeito disso, a historiadora Lynn Hunt declara que “uma tendência fundamental de ambos² parece atualmente fascinar os historiadores da cultura: o uso da linguagem como metáfora” (HUNT, 1992, p. 21).


Antes de deprendermos os sentidos da linguagem como metáfora, é necessário salientar a relevância da crítica literária para os estudos culturais e, de fato, tentar compreender o que representa o retorno da literatura à História.

Com esse objetivo em mente, gostaríamos de destacar o papel fundamental do pós-estruturalismo para o entendimento da linguagem na contemporaneidade; contudo, é preciso voltar à corrente de pensamento anterior, a estruturalista, para compreender o desenvolvimento de ambos os pensamentos.

Embora ainda exista todo um discurso ideológico europeu sobre a escrita historiográfica, sendo desempenhada de maneira objetiva e determinante, compreendemos, contudo, que esta, assim como a escrita literária, apresenta-se fragmentada. “[...] os resíduos, restos, ruínas, se fazem presente em narrativas “menores” e trazem possibilidades de releituras do passado, ressignificando o próprio conceito de história” (JUNIOR; DAIBERT, 2011, p.2). Na procura por um caminho que melhor representasse *um* Brasil, o antropólogo Darcy Ribeiro desfrutou dessa particularidade das narrativas “menores”, ao contar a trajetória do índio na civilização brasileira. Para isso, foi necessário entrecruzar os discursos da história e ficção, ressignificado o passado.

A literatura se introduz nos campos que não acatam os regimes de verdade dos outros saberes e discursos, já que ela gera tanto incômodo em quem detém o poder e quer propagar suas “verdades” históricas. Pretensas histórias oficiais, definitivamente,

² A autora se refere aos modelos antropológicos e literários.



não se afinam com a história que a literatura pode contar. Ao retratarmos a relação da Literatura e a História, gostaríamos de demonstrar que há outras possibilidades interpretativas do passado, uma vez que este não é fixo nem determinado por uma única história concebida como oficial.


Não se trata de libertar a verdade de todo sistema de poder – o que seria quimérico na medida em que a própria verdade é poder – mas de desvincular o poder da verdade das formas de hegemonia (sociais, econômicas, culturais) no interior das quais ela funciona no momento. (FOUCAULT, 1996, p.14)

Por meio de suas obras, Michel Foucault buscou se desvencilhar das convenções da interpretação e escrita filosófica e histórica para extrapolar seus limites. Os estudos foucaultianos podem ser considerados a partir de três campos de problematização, são eles: o saber (a arqueologia do saber), o poder (a genealogia do poder) e a subjetividade (genealogia da ética). Contudo, para nós, nesse momento interessam-nos os estudos relacionados à problemática do poder.

Em seu artigo *A História da cultura de Michel Foucault*, Patricia O'Brien observa que o estudo de Michel Foucault a respeito da história da civilização ocidental concentra-se no princípio organizador do poder, de fato, devemos compreender que a cultura ordena-se a partir das tecnologias do poder. Contudo, não podemos limitar a origem do poder à política ou à economia – assim como faziam os historiadores marxistas –, já que essas instâncias representam apenas peças da maquinaria (poder).

O poder não só reprime, mas também cria. Dentre todos esses aspectos, o mais polemico de todos é a constatação de que o poder cria a verdade e, portanto, a sua própria legitimação. Cabe aos historiadores identificar essa produção de verdade como uma função de poder. (O'BRIEN, 1992, p. 46)

Diante disso, podemos compreender que a literatura pode não só denunciar essas “formas de hegemonia” (Estado, política, economia), como também colaborar no trabalho de desvincular delas “o poder da verdade”. Igualmente, se pensarmos na História dos regimes autoritários, por exemplo, observamos que os escritores e também outros artistas, em geral, são os primeiros a serem perseguidos e exilados, uma vez que esses intelectuais lutam contra as estruturas de poder dominantes. Não deixemos de citar



o próprio exemplo de Darcy Ribeiro, que foi exilado por longos períodos do Brasil, quando país sofreu o golpe militar de 1964.

Como podemos ver, a leitura de Foucault (1996) marca um posicionamento em relação ao discurso que contribui muito para as reflexões da História Cultural. A partir da sua perspectiva, compreendemos que as narrativas contemporâneas – como é o caso de nosso objeto de estudo – não procuram a legitimação do discurso oficial; pelo contrário, contribuem para a ruptura da História oficial em prol das narrativas menores/esquecidas, considerando-as como releituras do passado.


Darcy Ribeiro utiliza-se da linguagem metafórica ao contar a história dos índios da Amazônia brasileira através da sua cosmogonia entrelaçada aos habitantes civilizados inseridos nas tribos.

Podemos entender que, a partir da miscelânea romanesca, Darcy Ribeiro recria um dado passado brasileiro que foi rejeitado e esquecido pela historiografia. Estamos falando sobre a origem da nossa civilização e o papel crucial do índio – e também do negro - no processo de desenvolvimento da identidade cultural brasileira.

Para entender a narrativa é preciso observar que Darcy Ribeiro utiliza elementos pós-modernos assim como a metaficção historiográfica, ao levantar dúvidas sobre um passado fixo e determinado pelo colonizador. Podemos observar a representação do passado marcada como inacabada, como um problema a ser construído, assim, os questionamentos apresentados na sua obra são os mesmos da historiografia contemporânea e que são discutidos por Linda Hutcheon (1991). Contudo, temos que destacar que o romance *Maíra* não é uma obra de metaficção historiográfica, não no que se refere à metadiscursividade, já que os personagens não questionam a tessitura textual.

Entretanto, vale dizer, sobre o conceito de metaficção historiográfica, cunhado por Linda Hutcheon no livro *Poética do Pós-modernismo* (1991). Nele, a autora vai discutir a problematização da história através do Pós-modernismo. Uma das questões levantadas por Hutcheon é o fato de o pós-moderno não ser uma abordagem anistórica ou desistoricizada, mas sim levantar questionamentos acerca dos pressupostos desenvolvidos pelo conhecimento histórico. Assim, caracteriza-se pela apropriação de personagens e/ou fatos históricos, problematizando a ideia única de verdade.

A autora também diferencia o modernismo e pós-modernismo destacando as características consideradas pós-modernistas, tais como subverter as convenções



realistas através da ironização constante, mas não as rejeitar, como foi feito pelo modernismo. Levantar a problematização e não a demolição do pensamento. Além disso, o pós-moderno desafia o pressuposto humanista de um eu unificado e de uma consciência integrada, vai contra a noção de originalidade e de autoridade autoral, sem dissociar o estético do político. A autora conclui, que apesar do tom apocalíptico trata-se de uma autorreflexão cultural que se desafia e questiona, sem causar seu colapso.


Dessa maneira, entendemos que a metaficção historiográfica é uma narrativa pautada num interesse de autorreflexão sobre um dado acontecimento histórico, resultando no questionamento das pretensas verdades históricas diferentemente do romance histórico que apenas se apropria da temática histórica sem passar pelo cerne da autorreflexão.

[...] é um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo que procura contestar. Ele usa e abusa das próprias estruturas e fatores que desaprova. A metaficção historiográfica, por exemplo, mantém a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico, porque aí não existe conciliação, não existe dialética – apenas uma contradição irresoluta. (HUTCHEON, 1991, p. 142)

Nessa perspectiva, a literatura é concebida como problematizadora da história, sobretudo, dessa história dita oficial, construída a partir do olhar europeu civilizado e imperialista e se faz através da construção da narrativa matuta que procura mostrar que existem muitas verdades no plural, distanciando-se do romance histórico, que se preocupa com a dicotomia entre verdade e falsidade.

Durante todo o século XIX, a produção literária foi construída através do romance realista que, em geral, tinha como pressuposto de que a “realidade” era algo invariável e determinado, e que o sujeito tinha sua natureza precária como herança intransponível. Assim, temos narrativas que trabalhavam com o contexto urbano contemporâneo através da narração de costumes. Portanto, o romance realista não concebia as interações sociais como ambíguas ou múltiplas.

Já na obra *Maíra*, os acontecimentos baseados, fundamentalmente, nas tradições culturais da tribo *mairum*, é que permitem a sustentação para a construção de um “novo olhar” sobre os períodos de colonização e pós-colonização do Brasil. No romance, é



possível observar a quebra do discurso imperialista europeu com as muitas reflexões feitas pelos personagens que criticam a relação do branco com o indígena, ressaltando o forte interesse em monopolizar as terras, a cultura e a identidade em prol da civilização.

Nesse sentido, no romance, temos a retomada do passado e também presente dos índios da Amazônia, que é vista sobre a concepção do índio, nesse caso, pela fala do personagem principal o índio Avá/Isaías que quando interpelado sobre a ausência dos índios daquele mundaréu de terras em volta do rio Igarapé, primeiramente, busca explicar o fato através da mitologia “- Ah! Não desapareceram não. Segundo pensamos eles andam por aí mesmo: manons.” (RIBEIRO, 2007, p. 182). Contudo, em tom triste e sério, retoma a explicação:


- A verdade é que acabaram. Acabamos. Doença foi talvez o que matou mais gente, depois trabalho. Custou muito os mairuns aprenderem a se refugiar na sua própria vida. A não aceitar nada. A evitar todo contato. No princípio todos queriam ser caraíbas. Mais tarde, cada nova geração queria evadir da tribo para a vida com os brancos. (RIBEIRO, 2007, p. 182)

Apesar de inicialmente buscar na fabulação a explicação para o desaparecimento de tantos povos indígenas, Avá/Isaías sabe profundamente que na verdade seu povo e tanto outros estão sumindo devido ao contato com os brancos, já que foram brutalmente dizimados por estes no período de colonização e hoje são retirados das suas terras por causa dos interesses dos latifundiários.

Como já discutimos anteriormente, recuperar acontecimentos considerados passados através da obra de arte, no caso, um romance, acarreta em polêmicas distintas, uma delas é justamente revirar e ressignificar o passado, uma vez que, na maioria das vezes, tal diálogo representa a descoberta de novas verdades, que até então, não eram reveladas, devido às relações de interesse de poder de grupos específicos.

Nesse sentido, tratando-se do espaço amazônico, temos uma discussão sobre o interesse capitalista sobre a vasta terra. Em *Maira*, podemos discutir tal questão através da passagem:

Homem sabido de astuto, aquele. Abriu meus olhos para o que estava aí na minha cara e nem eu nem ninguém nunca houvera visto. Com ele aprendi que a única riqueza grande, verdadeira, do Iparaná é esse mundão de terras inacabáveis. No dia em que forem desvestidas da mataria e transformadas em pastagens, serão o maior criatório de gado do Brasil. (RIBEIRO, 2007, p. 281)



Em uma das comemorações do descobrimento do Brasil, na missa de 500 anos, Jerry Adriani Santos de Jesus, índio da etnia Pataxó, depois de “invadir” a celebração com um grupo de aproximadamente 40 índios, faz um discurso de protesto contra a violência vivida pelos índios no Brasil, mais do que isso, denuncia o esquecimento da história, identidade e cultura indígena. Tal comportamento é sintomático, revela o descaso e o discurso ideológico que levam a apagar os índios da nossa história.

Quinhentos anos de sofrimento, de massacre, de exclusão, de preconceito, de exploração, de extermínio de nossos parentes, aculturação, estupro de nossas mulheres, devastação de nossas terras, de nossas matas, que nos tomaram com a invasão.

Hoje, querem afirmar a qualquer custo a mentira, a mentira do Descobrimento.

Cravando em nossa terra uma cruz de metal, levando o nosso monumento, que seria a resistência dos povos indígenas. Símbolo da nossa resistência e do nosso povo.

Além de denunciar o esquecimento da história, identidade e cultura indígena, dar a conhecer a omissão da historiografia do índio brasileiro, que sempre se baseou em arquétipos ocidentais no momento de esclarecer o comportamento e a cultura indígena. A história canônica brasileira foi escrita a partir do olhar do vencedor e não dos vencidos. Entretanto, ao retornamos uma narrativa como *Maíra*, temos a chance de outro olhar, a partir da reivindicação dessa mesma obra.

Tal comportamento é sintomático, revela o descaso e o discurso ideológico que levam a apagar os índios da nossa história. Sobre as muitas leituras feitas ao longo da história literária, desde o Romantismo, por exemplo, no qual o índio foi a figura central, temos a representação do bom selvagem, não mais que uma representação pensada e idealizada pelo europeu. Daí, vale lembrar, retomamos leitura que pode ser considerada a narrativa de inauguração de nós mesmos, narrada por um outro, a *Carta*, de Pero Vaz de Caminha. Trata-se de um documento que tenta retratar e esclarecer de uma maneira “objetiva” para o rei de Portugal, a terra e os habitantes “encontrados”. Em uma das passagens, “Porém o melhor fruto, que dela se pode tirar me parece que será salvar esta gente” (CORTESÃO, 1967, p. 256), vemos a falsa preocupação em salvar essas almas consideradas ingênuas, devido aos seus costumes culturais. Na verdade, prevalece o

discurso autoritário de encobrimento do Outro implantado pelo mito do “ego” moderno e, igualmente, a dominação feita em “nome de Deus”.


E pregou uma solene e proveitosa pregação da história do Evangelho, ao fim da qual tratou de nossa vinda e do achamento desta terra, conformando-se com o sinal da cruz, sob cuja obediência viemos, o que foi muito a proposito e fez muita devoção. (CORTESÃO, 1967, p. 234)

O discurso da *Carta*, nosso primeiro documento, foi reproduzido e continua sendo reproduzido ao longo dos anos pelos discursos que envolvem o conhecimento do descobrimento do Brasil. O cenário ainda é o mesmo, uma missa em comemoração daquilo que é considerado o descobrimento das terras tupiniquins. E assim, na *Carta*, os índios, assistem sentados à ladainha, eles não compreendiam a língua dos estrangeiros, mas observaram o ritual e, ao que parece, respeitavam a unção dada à terra descoberta e estavam inclinados á conversão, uma vez que imitavam os gestos dos portugueses durante a realização da missa. De acordo com Silviano Santiago, “A imitação – imitação totalmente epidérmica, reflexo do objeto na superfície do espelho, ritual privado de palavras –, eis o argumento mais convincente que o navegador pôde enviar a seu rei em favor da inocência dos indígenas.” (SANTIAGO, 2000, p. 13).

Novamente, temos somente o olhar do estrangeiro europeu, que ao interpretar os gestos feitos pelos índios, conclui que deveriam ser santificados com a doutrina religiosa e a língua europeia, trabalho realizado pelos jesuítas e os colonizadores durante a segunda metade do século XVI. Assim, os indígenas têm os seus sistemas religioso e linguístico trocados pelo do homem branco, confirmando como vencedor o viés histórico e cultural do estrangeiro dominador.

Voltando ao romance *Maíra*, no capítulo *Exumação*, temos o registro escrito do processo de exumação do corpo da personagem Alma, que foi enterrado pelos índios seguindo suas tradições culturais. Durante a descrição dos fatos, podemos notar um olhar carregado de exotismo em relação aos costumes culturais e ritualísticos dos índios. Uma das passagens que chama a atenção é a seguinte:

O aspecto geral dos índios é bom, bons dentes, exceto alguns banguelas. Boa pele, limpa de sinais de doenças, exceto bexigas em alguns. Uns quantos rapagões daqui dariam excelentes recrutas. São



altos e espadaúdos, como os catarinas, e exibem umas caras abertas, sorridentes, francas, que dão gosto. (RIBEIRO, 2007, p. 223)

Darcy Ribeiro retoma essa mesma discussão, contudo, atualizando para o cenário atual do Brasil, no qual não só os brasileiros como se sentem designados para tomar e possuir as terras que foram atribuídas aos indígenas como também empresários estrangeiros, já que pressupõem que as terras são livres do cultivo estariam abandonadas, merecendo seus donos legítimos, os mesmos que as descobriram, os civilizados.


Afinal, teriam seus donos legítimos estas terras abandonadas desde sempre, por onde, passaram, na ida, olhando, e por onde agora passam, de volta, medindo distâncias, tomando rumos, anotando nomes. Todo este mundão de terras virgens será o chão dos fazendeiros pai-d'égua dos paulistas e dos gringos, sócios de senador. (RIBEIRO, 2007, p. 281)

O mito do descobrimento perpassa por todos os trechos das obras distintas citadas acima. No discurso de 500 anos do descobrimento do Brasil, o índio pataxó o questiona porque sabe da violência vivenciada pelo seu povo. Não só o povo indígena, mas também o povo brasileiro convivem com o silenciamento da sua cultura em prol de uma pequena classe burguesa dominante.

O discurso ideológico sobre o descobrimento das terras é uma tática recorrente do imperialismo europeu. Em *Maíra*, conseguimos perceber que os índios e a sua cultura estão morrendo, no capítulo *Maíra: Remui*, onde há a fala do deus *Maíra*, vemos, por exemplo, nesta passagem:

Nós, os mairuns, estamos acabando. Conosco acaba *Maíra-Monan*, *Mairahú*, *Maíra-Ambir* o nosso criador. Quem começou tudo isto foi você mesmo, *Maíra-Coraci*. Você queria ser só. Aí está você novo e revovado cada dia, como ontem, como sempre. Quem nos salvará? Onde estará o velho *Maíra-Monan*, castrado por você? (RIBEIRO, 2007, p. 258)

Portanto, na obra de Darcy Ribeiro, se as personagens não são de fato históricas, com existência comprovável, são baseadas em um povo que realmente existiu e que teve sua existência violada pela invasão física, intelectual e cultural portuguesa, sendo assim,



“[...] aprendemos que não há lugar para nós no mundo caraíba, senão lugares que nem bichos suportariam.” (RIBEIRO, 2007, p. 182).

Nesse sentido, a perspectiva que se explica na análise da obra *Maíra* conforme possui traços de obras pós-modernas que vai além do texto ficcional, pois, ao preencher as lacunas da história oficial com a ficção e a identificação cultural, Darcy Ribeiro propõe uma leitura alternativa, propondo a volta ao passado destacando a cosmogonia *mairum*, entre outras tantas “verdades” que poderiam ser apresentadas, mas foram silenciadas por uma única “verdade absoluta”.

Portanto, ao buscar outras verdades que destoam da História oficial, percebemos que autores contemporâneos assim como Darcy Ribeiro procuram transferir a voz do centro empoderado aos indivíduos esquecidos historicamente, destacando, em *Maíra*, a perspectiva narrativa do ponto de vista indígena e não do europeu. Desta maneira, a releitura pode representar aquilo que afirma Stuart Hall: “Longe de constituir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas.” (HALL, 2003, p. 30).

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. EbooksBrasil, 2001.

CORTESÃO, Jaime. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Obras completas. Portugal: Editora Lisboa: 1967.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 12. ed. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Scovik; trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HARLAN, David. A história intelectual e o retorno da literatura. In: RAGO, Margareth e GIMENES, Renato A. O. (orgs) *Narrar o passado, repensar a história*. Campinas: UNICAMP/ IFCH, 2000.



HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

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

JUNIOR, Robert Daibert; DAIBERT, Bárbara Inês Ribeiro Simões. *Entre os Restos e o Vento: o anjo da História e outras narrativas possíveis*. Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades. nº 9, Nov. 2011/Abr. 2012, p. 1-10.

O'BRIEN, Patricia. A História da Cultura de Michel Foucault. In: HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

PESAVENTO, Sandra Jathey. *O Mundo Como Texto: leituras da História e da Literatura*. História da Educação, Pelotas, p. 31 - 45, 01 set. 2003.

_____, Sandra Jathey. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, 2 ed.

_____, Sandra Jathey. *História & literatura: uma velha-nova história*, Nuevo Mundo, Mundos Nuevos, Debates, 2006. Disponível em:

RIBEIRO, Darcy. *Maíra*. Um romance dos índios e da Amazônia. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaio sobre a Dependência Cultural*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. 2a. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

OS TUCUMÃS – CONTADORES DE DALCÍDIO JURANDIR

Willi Bolle (Universidade de São Paulo)¹

Resumo: Como dar continuidade à oficina teatral sobre os romances de Dalcídio Jurandir que realizamos de 2009 a 2014 com um grupo de professores e alunos de uma escola de ensino médio na periferia de Belém? Na procura por uma solução mais factível em termos práticos, nos inspiramos no exemplo dos contadores das narrativas de Guimarães Rosa, os “Miguilins” de Cordisburgo, combinando elementos de leitura dramática e de narração oral. O tema central da nossa montagem de uma narrativa cênica é o problema da educação. Para ilustrá-lo, apresentamos as principais etapas do caminho de formação do jovem Alfredo, em quatro ambientes: Ilha de Marajó, bairros centrais de Belém, periferia de Belém e uma vila no Baixo Amazonas.

Palavras-chave: O problema da educação, na Amazônia e em todo o Brasil; uma oficina teatral entre a universidade e a periferia; leitura dramática e narrativa oral; Dalcídio Jurandir

O “Ciclo do Extremo Norte”, do escritor paraense Dalcídio Jurandir (1909-1979) oferece em seus dez romances (1941-1978) com cerca de 3.000 páginas um retrato detalhado da população da Ilha do Marajó, da cidade de Belém e do Baixo Amazonas, na década de 1920². De cinco daqueles dez romances elaboramos adaptações cênicas e montagens teatrais, com um grupo de professores e alunos da Escola de Ensino Fundamental e Médio Dr. Celso Malcher, no bairro de Terra Firme, na periferia de Belém, no período de 2009 a 2014. A principal motivação para as pessoas participarem dessa oficina pedagógica foi o fato de que os romances de Dalcídio continuam atuais em termos da representação da realidade social vivida por elas. Nossas montagens foram apresentadas naquela escola, na Feira Pan-Amazônica do Livro e em três universidades (UNAMA, UFPA e UFPR), proporcionando um profícuo diálogo entre habitantes da periferia e um público acadêmico.³

O desafio que se coloca agora, depois de termos terminado as montagens, é como dar continuidade àquela oficina pedagógica, que motivou os participantes e os espectadores a lerem as obras de Dalcídio Jurandir e a debater os problemas que elas apresentam: principalmente a questão do acesso das camadas pobres da população a um ensino de qualidade, inclusive a universidade – o que é um desafio não apenas para a Amazônia, mas para o Brasil inteiro. Na procura por uma solução mais factível em termos práticos do que uma montagem teatral (que é bastante complexa), lembramo-nos do

¹ Professor titular de Literatura Alemã na USP. Contato: willibolle@yahoo.com.

² Para uma apresentação do conjunto do ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir, ver Bolle (2012).

³ Uma descrição detalhada da nossa oficina teatral encontra-se em Bolle (2015).

exemplo dos contadores das narrativas de Guimarães Rosa, os “Miguilins” de Cordisburgo, que têm contribuído durante os últimos vinte anos para uma ampla divulgação da obra do autor mineiro e da cultura da população sertaneja. Resolvemos, então, experimentar algo semelhante com as narrativas amazônicas e as relações humanas apresentadas por Dalcídio Jurandir, reunindo elementos de leitura dramática numa composição narrativa.

Montamos uma narrativa dramática em forma de uma amostra representativa do ciclo romanesco do autor. O eixo temático é o caminho de aprendizagem e de formação do jovem Alfredo, de seus dez aos seus vinte anos, passando através de quatro ambientes topográficos e sociais: a Ilha de Marajó, os bairros centrais de Belém, a periferia dessa cidade e o Baixo Amazonas. A combinação do modelo das narrativas dos “Miguilins” com elementos da nossa experiência teatral resultou numa narrativa cênica, que realça as falas dos habitantes da Amazônia. Com este projeto, *num formato de divulgação*, procuramos incentivar outras possíveis adaptações da obra de Dalcídio Jurandir e contribuir para a difusão da cultura amazônica além das fronteiras da região.

Desta narrativa dramática participaram seis professores e sete alunos, sendo todos eles, exceto o autor deste artigo, habitantes de Belém. Como não foi possível trazer esse grupo para a apresentação no Congresso da Abralic, no Rio de Janeiro, resolvemos filmar previamente a nossa performance em Belém e exibir esse documentário como parte central da nossa comunicação. A gravação e a montagem do filme, com duração de 17 minutos, foram realizadas pelo cineasta Alan Kardek Guimarães. O nome do grupo, “Os Tucumãs”, designando os contadores das histórias narradas por Dalcídio Jurandir, foi inspirado pelo carço da palmeira tucumã, que é o brinquedo preferido do menino Alfredo, além de ser também uma alegoria da arte narrativa do romancista paraense⁴.

De acordo com os referidos quatro ambientes topográficos e sociais, a nossa narrativa dramática é subdividida em quatro histórias, que descreveremos em seguida, indicando sempre os textos-fonte, oferecendo uma introdução (que, no filme, fica a cargo da Narradora) e citando os personagens e suas falas, juntamente com um breve comentário.

História 1: Uma vila na Ilha de Marajó

A primeira das quatro histórias, cujo enredo se passa na Ilha de Marajó, é baseada em extratos do romance de estreia de Dalcídio Jurandir, *Chove nos campos de Cachoeira*

⁴ Cf. Assis (2004). Agradecemos ao professor Paulo Nunes (UNAMA, Belém) pela sugestão de dar ao nosso grupo o nome “Os Tucumãs”.

(1941), e no seu terceiro romance, *Três casas e um rio* (1958). Os nossos espectadores e ouvintes são introduzidos nesse ambiente pela Narradora. Ela explica que o menino Alfredo, que vive na vila de Cachoeira, na Ilha de Marajó, se sente entediado naquele ambiente interiorano, pobre e tacanho. Seu maior desejo é sair dali e mudar-se para a capital Belém, para frequentar uma boa escola. Mas há muitos obstáculos a serem vencidos para alcançar esse objetivo. A Narradora descreve também a composição da família e o seu entorno social. Alfredo vive entre brancos e caboclos. Seu pai, Major Alberto, é secretário da Intendência. Depois de ficar viúvo, convidou para viver com ele uma jovem mulher do povo, dona Amélia, que ficou encarregada das tarefas domésticas. Alfredo sente-se incomodado pelos moleques dos barracos pobres da vizinhança, que entram na sua casa e vêm pedir coisas.

Nesse momento, passamos do relato introdutório da Narradora para as falas de cinco personagens – o protagonista Alfredo, sua mãe dona Amélia e três moleques – que interagem de forma cênica. Vejamos:

Moleque 1: “ – Dona Amélia, acabou a comida lá em casa. A senhora teria um pouco de leite e de farinha, e algum resto de comida?”

Moleque 2: “ – Dona Amélia, aquela minha irmã que estava com vermes, está agora com muita febre. A senhora teria algum remédio?”

Moleque 3: “ – Dona Amélia, minha mãe mandou perguntar se a senhora teria algum retalho de pano, alguma roupa usada?”

A reação de Alfredo, que se queixa também das tarefas diárias que lhe são impostas pelos pais, não se faz esperar: “ – Estou aborrecido. Todo dia é isso! Buscar carne, comprar querosene, trazer pão e açúcar. Não aguento mais!” O menino olha então para o seu brinquedo preferido, um caroço de tucumã, e o implora: “ – Carocinho de tucumã, me faça livre do querosene, da carne, do açúcar e do pão.” Finalmente, Alfredo resume todos os seus desejos neste pedido: “ – Mamãe, me mande para Belém. Eu morro aqui. Quero sair daqui, quero estudar. Quando papai vai escrever a carta para o colégio?”

Dona Amélia explica então a Alfredo que o pai, embora seja um apaixonado pelas Letras, não se engaja minimamente pela educação do seu filho: “ –Você não sabe que teu pai vive sonhando? Teu pai vive mergulhado na leitura de seus catálogos e almanaques.” A tarefa de enviar Alfredo para uma boa escola fica integralmente a cargo dela, uma doméstica semi-alfabetizada, que sabe muito bem que uma boa educação é fundamental para o *status* e a ascensão social das pessoas: “ – Meu filho, um pobre como você tem de estudar. Tu vais, sim, pro colégio. Eu vou fazer de tudo para que tu estudes, para que saias

daqui. Tu não és da cozinha. Tu és do salão. Mas teu pai não quer saber do teu colégio. Eu mesma vou te levar.”

História 2: A capital regional Belém, bairros centrais

O texto-fonte é o romance *Belém do Grão-Pará* (1960). Como explica a Narradora, o protagonista Alfredo, agora com doze anos, conseguiu finalmente se mudar da Ilha de Marajó para Belém e realizar o seu desejo de frequentar uma boa escola. Tão importante quanto a aprendizagem nas aulas, é o seu descobrimento das estruturas da sociedade, que é marcada por fortes desigualdades – o que é uma característica do Brasil inteiro. Alfredo está hospedado na casa da família Alcântara. Por meio das conversas com as pessoas, ele passa a conhecer as diferentes classes sociais e procura encontrar a sua posição.

O chefe da família, seu Virgílio Alcântara, nos situa naquela época: o início dos anos 1920, quando essa família e a Amazônia inteira sofreram o impacto da queda dos preços da borracha no mercado mundial, a partir de 1912, devido à concorrência dos países do sudeste asiático. Ele diz “ – Pois é, Alfredo. Na época da borracha, eu fui administrador do Mercado Municipal. Mas com a crise econômica e política, tudo despencou. Eu mal consegui arranjar um emprego na Alfândega. Tive que me mudar para esta casa modesta com minha mulher e minha filha.”

A sua mulher, dona Inácia, complementa: “ – Na época da borracha, eu transitava na alta sociedade, nos círculos governamentais. Agora estou esperando uma desforra contra a camada política dominante. Estou apostando numa conspiração dos militares. No Rio de Janeiro está para explodir um movimento militar. E aqui em Belém, a luta dos famintos, na periferia, me faz lembrar a revolta da Cabanagem. Os cabanos fizeram desta Belém um valha-nos Deus. Mataram o Governador, mataram os comandantes, mataram muito branco, muito português. Seus bandos vinham do interior, se ajuntaram nos sítios e nas vilas, cercaram Belém e entraram. Principiou igual ao que agora acontece na periferia. Ah, eu queria vê-los entrar agora no Palácio e abrir o bucho do Governador.”

É uma fala marcada pelo ressentimento. A queda do intendente Antonio Lemos, que administrou a cidade de Belém entre 1897 e 1911, abalou a vida de dona Inácia Alcântara. De um intenso convívio com as pessoas da alta sociedade, ela caiu para o ostracismo. A partir da observação dos protestos populares contra a penúria geral e dos movimentos de revolta dos militares, ela imagina que possa acontecer uma nova Cabanagem, ou seja, uma volta da revolução popular que ocorreu no Pará entre 1834 e 1840. Trata-se de uma fantasia, em que predomina o desejo de dona Inácia de vingar-se,

por meio de novos abalos na vida pública, de seus inimigos políticos que provocaram a sua queda de *status* social.

Entra em cena também a filha do casal, Emília, uma moça mimada e preguiçosa, cujo maior desejo é arranjar um noivo, visando um casamento vantajoso. Para isso, é fundamental que a família saia daquela morada modesta para uma casa num bairro nobre da cidade. É nesse sentido que Emília fez uma série de sondagens e, então, comunica o resultado: “ – Mamãe, descobri um sobrado para alugar na Avenida Nazaré, a uma quadra da Praça da República. Meu Deus, é pertinho do Cinema Olímpia, do terraço do Grande Hotel, do clube da Assembleia Paraense e do Teatro da Paz. As moças ali, vistas de almofadas nas janelas, foram educadas na Inglaterra. E elas têm uma porção de empregadas. Vamos nos mudar para lá, onde só mora gente fina?”

Dona Inácia aprova plenamente a proposta dessa mudança de domicílio: “ – Pois é, minha filha, todo mundo vai sentir inveja de nós. Quando você aparecer na janela da Avenida Nazaré, vai fazer um vistão. É só uma questão de tempo para você arranjar um ótimo casamento.” Nos seus planos de uma nova ascensão social da família, dona Inácia inclui também o estudante Alfredo, que está hospedado em sua casa; ao mesmo tempo, ela projeta sobre esse jovem as suas próprias fantasias de uma reviravolta política: “ – E você, Alfredo, vai poder encontrar ali muita amizade, entrada em muito salão. Ali perto moram oficiais, pessoas graduadas. Você vai poder se preparar para uma carreira na política. Mas tem que aprender a fingir e se inteirar das manhas da conspiração.”

O outro lado da sociedade, o das pessoas pobres, é representado pela empregada doméstica. Como explica a Narradora, os trabalhos domésticos são executados pela Libânia, uma serva de quinze anos, trazida, muito menina ainda, do sítio pelo pai para a mão dos Alcântaras. Diante de Alfredo, Libânia se queixa do tipo de tratamento que ela tem recebido por parte de seus patrões, e ela revela os seus planos: “ – Alfredo, aqui sou menos que um bicho de estimação. E os nomes da madrinha-mãe em cima de mim, então! Um dia me sumo, aquele-menino. Nem rastro deixo. Mee... sumo.”

Depois de Alfredo ter ouvido falas de representantes das duas classes da sociedade, os de cima e os de baixo, é a vez de ele definir a sua própria posição. Contagiado pelos desejos de ascensão de dona Inácia e de Emília, ele se exhibe diante da empregada: “ – Olhe aqui, Libânia, o que eu consegui: no colégio Barão de Rio Branco: colocaram o meu nome no Quadro de Honra!” A empregada, em vez de admirá-lo, como ele esperava, lhe dá o devido troco: “ – Quadro de Honra não dá banana, viu, seu aquelezinho! Aprenda aqui com esta professora. Mão firme, curtida de carregar e rachar lenha. Mão de roceira

desde gita, aquele-menino. Carreguei puçá de mandioca, virei farinha no forno, remei de me doer a mão e a bunda, assoalhei barraca, embarreei parede. Sou curada de cobra, pajé me defumou, tenho oração.”

Essa fala da empregada doméstica prenuncia o contato que Alfredo terá daqui em diante com as pessoas pobres da população. Como informa a Narradora, o estudante, ao olhar pela janela da casa dos Alcântaras na Avenida Gentil Bittencourt, enxerga também uma parte das *baixadas*, os bairros pobres na periferia de Belém. Alfredo, então, se pergunta: “ – Que tipo de população vive naquelas baixadas? Que lavadeiras, que capinadores e que meninos? E qual será a minha vocação, o meu ofício e o meu rumo de vida?” Nos cinco romances seguintes de Dalcídio Jurandir – *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971), *Os habitantes* (1976) e *Chão dos Lobos* (1976) – encontramos uma detalhada resposta a essa questão.

História 3: A periferia de Belém

Dos cinco romances cujo enredo se passa na periferia de Belém e dos quais fizemos adaptações cênicas e montagens teatrais no período de 2009 a 2014, escolhemos aqui apenas uma obra: *Primeira manhã*, um título que se refere ao primeiro dia de aula de Alfredo no ginásio. No início do nosso recorte, o protagonista explica que esta é a sua terceira vinda a Belém: “ – Durante minha primeira estadia, eu morei na região central da cidade.” (Cf. a nossa História 2, baseada no romance *Belém do Grão-Pará*.) “Depois, passei a viver na periferia, na casa de uma parente.” (Cf. *Passagem dos Inocentes*.) “Agora estou com 16 anos, e moro próximo à periferia, numa casa que pertence ao Coronel Braulino, do Marajó. Depois de eu ter terminado a escola primária, consegui passar no exame de admissão do ginásio.” Para um menino de família pobre, este é um caso raro, comenta a Narradora. Com isso, Alfredo traz consigo também as expectativas dos meninos e das meninas da Ilha do Marajó. A Narradora nos convida a assistir com Alfredo a uma das aulas de Português e de Latim.

“ – Surge, perianto em pompa, heril a forma egrégia,” declama a Professora, que acaba de escrever este verso no quadro negro. Ela passa a comentá-lo com os alunos: “ – Vejam só este poema magnífico. A nossa língua vem da língua que Roma falou. O poema não lhes lembra o corte clássico daquele verso em latim?” Ela escreve o verso no quadro e declama: “*Aesopus auctor quam materiam repperit.*” (Trata-se do início do Prólogo às *Fábulas* de Fedro.) Novamente, a Professora solicita aos alunos que comentem o texto. Como eles não respondem, ela passa a xingá-los: “ – Oh, seus gansos depenados! Vocês deviam estar pastando nos capinzais na periferia desta cidade!” Depois, ela muda de tom

e declara: “ – Já que vocês não sabem apreciar um texto de beleza clássica, vamos para um que é mais fácil.” Ela escreve no quadro e declama: “ – Amai a choupana pobre, mas feliz, onde gorjeia a infância gárrula no descuido da felicidade rural.”

Desta vez, um dos alunos, o próprio Alfredo, que conhece bem a periferia, se manifesta: “ – Professora, eu tenho uma pergunta. Lá, nos barracos da periferia, os roceiros não passam fome?” A pergunta provoca a ira da Professora e um novo xingamento: “ – Fome?! Que rebeldia é essa, sua múmia? Pensa que estamos no tempo da Cabanagem?! Volta para o sarcófago de onde saíste!” Antes de encerrar a aula, a Professora faz questão de declarar: “ – Fiquem sabendo de uma vez por todas: Aqui não tem fome! Aqui, sobre esta terra opulenta e sob este sol magnífico, vive um povo feliz!”

A Narradora nos informa, então, que Alfredo, que tinha grandes expectativas em relação ao ginásio, ficou decepcionado com aquele tipo de ensino descompromissado e alienante. Ele começa a faltar nas aulas e se volta para o que se pode chamar de “escola da rua”, dando preferência ao convívio com os moradores da periferia. Um dia, ele reencontra o professor Moquém, quem o preparou para os exames. O professor quer saber como vão os estudos do seu ex-aluno e como estão suas aulas no Ginásio. Alfredo explica: “ – Ah, professor, não é o que eu esperava. Na verdade, as aulas me deixaram bastante decepcionado. Mas eu tenho que me preparar para uma série de provas e isso me deixa preocupado.”

A resposta do professor Moquém, a quem Alfredo solicita ajuda na preparação para as provas, é muito diferente do que o estudante espera, e também daquilo que nós, leitores, estamos acostumados a ouvir da boca de um docente: “ – Então, vamos direto ao assunto. Tu ainda és virgem, rapaz? Eu vi nos teus olhos a faísca, quando passou por aqui aquela moça formosa. Por isso eu te digo: Prepare-se, mas é para as provas com aquela que ali passa. Esta é a lição que te dou, o mais são letras e algarismos.”

História 4: Uma vila às margens do Amazonas

A nossa última história foi extraída do romance *Ribanceira* (1978), com o qual Dalcídio Jurandir concluiu o seu “Ciclo do Extremo Norte”. Como explica a Narradora, Alfredo está agora com vinte anos e conseguiu o seu primeiro emprego: ele trabalha como secretário da Intendência na vila de Gurupá, às margens do Rio Amazonas. Acompanhando o secretário Alfredo em suas conversas com os moradores, vamos conhecer os diferentes tipos sociais e os problemas daquela comunidade. O Intendente introduz Alfredo ao ambiente local: “ – Alfredo, neste Município há vários conflitos. É preciso pacificar as famílias nesta ribanceira. Prepare-se para ouvir uma série de podres

locais.” Ele é interrompido por seu Dó, o porteiro da Intendência, que quer esclarecer uma questão urgente, que nos mostra a disparidade social naquela pequena cidade. O porteiro pergunta: “ – Sr. Intendente, devo abrir hoje o Mercado para a carne? Está circulando um boato de que hoje será distribuída de graça uma grande porção de carne, e os que não comem carne já estão formando uma fila na frente do Mercado.” O Intendente esclarece, então, que se trata de um equívoco do seu subordinado: “ – A carne, nesta vila, é só para os figurões: o Juiz, a Promotora e os comerciantes, como o Coronel Cácio e o seu Bensabá.”

Retomando a conversa com Alfredo, o Intendente o informa: “ – Você está convidado hoje à noite para jantar na casa do coronel Cácio.” O coronel, que é um grande proprietário e um dos potentados locais, recebe Alfredo com uma fala exibicionista: “ – Bom apetite, seu Alfredo! Está gostando dos nossos acarís moqueados? Eles são dos nossos lagos. Temos um lago exclusivo da família, só para consumo de casa, um lago de pirarucu, com vigias armados e um pescador que traz os peixes segundo nossas instruções e necessidades.”

Alfredo recebe também um convite da Promotora, para visitá-la em sua casa. Ela exhibe a sua biblioteca e o seu bicho de estimação: “ – A maioria destes livros eu mandei vir da França. Olhe aqui, os dicionários de francês. Meu papagaio está tão acostumado de me ouvir falar em francês, que já aprendeu a dizer ‘Chérie ma petite fille’”. A Promotora passa a entoar loas à cultura francesa: “ – Os franceses deveriam ter colonizado este país, aí estaríamos hoje falando como civilizados. Ah, eu me sinto muitas vezes levada para aqueles bosques dos romances de Alexandre Dumas. Eu faço do meu quintal o bosque dos Três Mosqueteiros. É a minha viagem a Paris! A Paris!”

Para a cultura dos ribeirinhos, a Promotora sente apenas desprezo: “ – Educar o povão daqui não vale a pena. Este barranco só embrutece. Não perca seu tempo, sr. secretário. Coloque no Trapiche este aviso: *Aqui é expressamente proibido ler e escrever!*” Não há nenhuma intenção irônica nesta fala, que demonstra de forma inequívoca a vontade da classe dirigente de reservar para si mesma os privilégios da educação.

Durante a sua estadia naquela vila, Alfredo entra também em contato com os pobres. Na margem do rio, ele conhece uma família que vive em estado de miséria: os Seruaias. A moça Bernarda Seruaia exclama: “ – Porque Deus nos deu este desviver? Diabo! Com esse trapiche podre, os gaiolas passam ao largo.” Ela grita para os passageiros de um barco que passam: “ – Oh, gaiola, põe a tua prancha nesta ribanceira e

desembarca o teu jantar para nós!” Como ela não recebe auxílio nenhum, ela conclui com estas palavras: “ – Ah, eu queria tacar bala em toda essa cambada de desvivente que é nós aqui neste chiqueiro excomungado. Ainda vou me jogar aí nesse Amazonas, égua!”

Ao concluir o seu trabalho como secretário naquela vila e preparando a sua volta para Belém, Alfredo se pergunta: “ – Que será dos Seruaias? E o que será desta tapera? Será que, durante a festa de São Benedito, que é o santo padroeiro desta comunidade, não vai surgir uma perspectiva de esperança e de melhoria?” A Narradora anuncia, então, que o próprio santo vai responder. Para concluir a nossa narrativa dramática, os personagens que estão em cena ao lado do protagonista – a Narradora, o Intendente, o porteiro seu Dó, o coronel Cácio, a Promotora e Bernarda Seruaia – respondem a Alfredo em coro: “ – Te desengana, meu filho, eu não faço milagres”.⁵

Um retrospecto sobre esta narrativa dramática e perspectivas futuras

Um dos objetivos da nossa narrativa dramática consiste em introduzir os ouvintes e espectadores ao ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir e despertar neles o desejo de leitura da obra. Através da montagem ficamos conhecendo quatro cenários diferentes. Dois desses lugares representam o interior da Amazônia, e os dois outros, uma metrópole regional, que hoje tem mais de dois milhões de habitantes e está dividida entre os bairros centrais, nos quais vive a parte abastada da população, e os bairros periféricos, que são a moradia dos pobres. A percepção dessa desigualdade social, que até hoje é uma característica do Brasil inteiro – não apenas naqueles anos 1920, a época dos enredos das histórias narradas por Dalcídio Jurandir –, constitui uma aprendizagem fundamental para o protagonista, o jovem Alfredo. As experiências que ele faz nas várias escolas confirmam essa percepção.

No seu lugar de origem, na vila de Cachoeira, ele se defrontou com um ensino extremamente precário. Tanto assim que implorou a sua mãe de levá-lo para a cidade de Belém, para poder frequentar uma boa escola. Note-se que o fato de ele ter alcançado esse objetivo representa apenas uma minoria das crianças do interior. A escola de ensino fundamental em Belém revelou-se como muito boa. Contudo, o romancista deixou claro

⁵ Da narrativa dramática, que foi registrada no filme documentário “Os Tucumãs: contadores de Dalcídio Jurandir” (direção de Alan Kardek Guimarães, 2017), participaram seis professores e sete alunos. O grupo de professores foi integrado por Regina Guimarães, ex-diretora da escola Dr. Celso Malcher (que assumiu o papel da Narradora); Rosana Passos (interpretando dona Amélia, e a Professora de Português); Rosineide Brandão (dona Inácia Alcântara); Marinilce Coelho (a Promotora); Waldinei do Carmo de Souza (seu Virgílio Alcântara, Professor Moquém e o Intendente); e Willi Bolle (Coronel Cássio). Os alunos foram Wallace da Silva (interpretando o protagonista Alfredo); Gabriela Gomes (Emília Alcântara); Nayra Campos (a criada Libânia e Bernarda Seruaia); Leandro Carlos (o porteiro seu Dó); Lucas Correa (Moleque 1); João Batista (Moleque 2); e Gleydson (Moleque 3). Elaboração do roteiro do filme: Willi Bolle.

que igualmente importante é a observação complementar das relações sociais fora do ambiente do ensino formal. Essa questão se aguçou com a entrada de Alfredo no ensino médio, ou seja, no ginásio. Sem dúvida, o romancista carregou um pouco nas tintas, ao apresentar um tipo de ensino demasiadamente abstrato e descompromissado com os problemas sociais, mas o riso que essas cenas provocam no leitor não deixa de ser um meio de reflexão. E em se tratando da formação de um adolescente, é fundamental sublinhar novamente a importância da aprendizagem das relações humanas na sociedade inteira, não apenas no ambiente escolar.

O trabalho com a obra de um dos principais romancistas da Amazônia, que é também um importante representante da vertente de um realismo semi-documental e crítico na literatura brasileira, revelou-se propício para um diálogo entre os estudiosos da literatura e os das ciências humanas em geral. Com isso, abre-se o campo para debates sobre temas de interesse público geral, especialmente as questões da desigualdade social e da educação. Quanto à nossa experiência de complementar a oficina teatral (elaboração de adaptações cênicas, leituras dramáticas e apresentações no palco) com a montagem de uma narrativa cênica, que é mais fácil de ser realizada e divulgada, cabe observar que os elementos lúdicos inerentes à invenção narrativa e à interação cênica entre os participantes sempre nos têm transmitido muita motivação e energia. O nosso desejo e projeto é compartilhar essa experiência positiva de aprendizagem com outros interessados, e incentivá-los a trabalharem com esse legado.

Referências bibliográficas

ASSIS, Rosa. Dalcídio Jurandir, uma leitura do caroço de tucumã: vias de sonhos e fantasias, *Asas da Palavra*, n. 17 (junho 2004), p. 23-31.

BOLLE, Willi. Uma enciclopédia mágica da Amazônia? O ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir. In: LEÃO, Allison (org.). *Amazônia: literatura e cultura*. Manaus: UEA Eds., 2012, p. 13-37.

BOLLE, Willi. Uma oficina de teatro entre a universidade e a favela. In: UPHOFF, Dörthe et al. (orgs.). *75 anos de alemão na USP*. São Paulo: Humanitas, 2015, p. 69-93.

JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*. 5. ed. Belém: Unama, 1998 (1. ed., 1941).

JURANDIR, Dalcídio. *Três casas e um rio*. 3. ed. Belém: CEJUP, 1994 (1. ed., 1958).

JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*. 2. ed. Belém: EdUFPA, 2004 (1. ed., 1960).

JURANDIR, Dalcídio. *Primeira manhã*. 2. ed. Belém: EdUEPA, 2009 (1. ed., 1967).

JURANDIR, Dalcídio. *Ribanceira*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

UMA EXPERIÊNCIA LISÉRGICA: O RELATO DE PAULO MENDES CAMPOS

Fernanda Vivacqua Boarin¹

Resumo

O artigo busca analisar o relato “Experiência com LSD”, do cronista Paulo Mendes Campos (1984). A partir disso, para a análise, buscou-se pensar em três aspectos centrais: as sensações sentidas ao longo da experiência; como essas sensações se articulam com a ideia de *estar* no mundo; e, por fim, como se alteram as relações com a palavra e a escrita, sob efeito lisérgico. Com isso, pretende-se pensar, por um lado, as possibilidades de representações acerca dos psicoativos em geral, e do ácido lisérgico, em específico. E, por outro, como, a partir do deslocamento próprio da experiência, é possível repensar o próprio entorno.

Palavras-chave: Paulo Mendes Campos; relato; LSD.

O presente texto busca tecer alguns apontamentos acerca do relato *Experiência com LSD*, de Paulo Mendes Campos (1984). Cronista, nascido na década de 1920, em Belo Horizonte, Campos viveu a partir de 1945 no Rio de Janeiro, participando, ao longo de toda sua trajetória, do meio jornalístico, colaborando com periódicos, atuando como redator e mantendo, por muitos anos, a crônica diária “Primeiro Plano”. O autor escreveu sobre sua experiência lisérgica em 1962, quando escreveu sobre a mesma em uma série de crônicas, publicadas semanalmente em sua coluna na revista “Manchete”, e, depois, nos livros “O colunista do morro”, em 1965, e “Trinca de Copas”, em 1984, edição que aqui seguiremos.

A temática de psicoativos e a literatura constroem possíveis diálogos, acredita-se, pela relação intrínseca entre a história da humanidade, e, portanto, da cultura, e a dos psicoativos. Segundo Carneiro (2005, p. 57), o fato de encontrarmos o uso de *drogas* em todas as épocas e culturas nos leva a crer que “o consumo de substâncias alteradoras da consciência faz parte da condição humana, que buscou sempre meios para interferir quimicamente no psiquismo”. Essa constante entre psicoativos e humanidade fez com que diversos cientistas, escritores e artistas em geral se debruçassem sobre a questão, gerando distintas representações sobre o fenômeno (CHAVES JÚNIOR, 2014; ESCOHOTADO, 2005).

¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Entre as mais diversas substâncias psicoativas que despertaram interesse de cientistas, médicos, artistas e filósofos, há um grupo de plantas e substâncias sintéticas que se destacam pelas características e efeitos:

Esses efeitos foram chamados de “fantásticos”, por Ludwig Lewin, e se tornaram conhecidos mais vulgarmente como “alucinógenos” ou “psicodélicos”. Essas drogas são basicamente as seguintes: o LSD, a mescalina, a psilocibina, a DMT e também as anfetaminas psicodélicas como o MDMA, das quais existem ao menos algumas centenas análogas. Suas características físico-químicas são a muita baixa toxicidade e a também baixíssima dose mínima necessária. Quase não produzem efeito fisiológico, exceto certa midríase (aumento de pupila) e taquicardia. A natureza fundamental do seu efeito é psíquica, esfera que sofre uma ação impactante dessas drogas (CARNEIRO, 2005, p. 58).

Por atuar predominantemente na esfera mental e ser capaz de promover uma significativa mudança na forma de perceber a realidade, esse grupo de substâncias “fantásticas” foi alvo de muita curiosidade e atenção. Ainda, o interesse se deve, também, ao fato do cacto peiote – componente do mesmo conjunto de psicoativos – ser uma planta sagrada para diversas religiões de populações indígenas do México e do Sudoeste dos Estados Unidos, como aponta Aldous Huxley: “O *Anhalonium lewinii* era novo para a ciência, embora fosse, na verdade, um amigo desde tempos imemoriais para as religiões primitivas e para os índios do México e do Sudoeste dos Estados Unidos” (HUXLEY, 2002, s/p).

Campos não descobriria a experiência com os lisérgicos pelo conhecimento da tradição religiosa, mas tomaria conhecimento através de seus estudos e, também, pela leitura de Huxley, um dos grandes responsáveis pela difusão da mescalina como substância de estudo e investigação. Ainda segundo Carneiro (2005, p. 59), Huxley seria, a partir dos anos 1950, “um expoente marcante de uma aventura cultural de desbravamento pioneiro de um novo campo epistemológico, quando se difundiu o LSD, descoberto por Albert Hoffman em 1943”. O próprio início de *Experiência com LSD* remete a essa legitimidade alcançada pela produção de Huxley sobre a mescalina. Entretanto, Huxley não estaria sozinho nesse campo de descobertas sobre o ácido lisérgico, sendo acompanhado por pessoas de diferentes áreas. Prova disso foi o primeiro contato de Paulo Mendes Campos com o assunto, através de um livro encontrado na biblioteca de medicina em que trabalhava (CAMPOS, 1984, p. 12). O que mudaria com a publicação de *As portas da percepção*, lançado em 1954, seria, então, o fato de atrair a atenção dos até então desinteressados, além de despertar a própria curiosidade do cronista para a experiência ali relatada:

O desconhecimento da mescalina era total. Obrigando-me ao silêncio até há poucos anos, quando li *The Doors of Perception* de Aldous Huxley. Dessa vez, com sensacionalismo, o mundo científico e cultural entrou em contato com a mescalina, tendo sido preciso para isso que um escritor de grande sedução intelectual experimentasse a droga e transcrevesse suas vivências. Li com muita curiosidade o livro de Huxley há alguns anos e o reli há poucos dias, antes de realizar a minha própria experiência (CAMPOS, 1984, p. 12).

Experiência com LSD se remete ao livro “As portas da percepção” diversas vezes e, por isso, o mesmo torna-se um interlocutor privilegiado para pensar no texto de Campos. Inclusive, o autor destaca a diferença significativa nas duas leituras da obra de Huxley, realizadas em momentos distintos, servindo a última como estimulante para, agora, ele ter sua própria experiência. No texto, Paulo Mendes Campos buscará ir além do relato, uma vez que também tenta tirar conclusões, mas, exatamente por esse motivo, estas se encontram no campo da possibilidade, descartando trabalhar com certezas absolutas e conferindo um caráter singular ao que seria ali escrito e ao que havia sido vivenciado (CAMPOS, 1984, p. 15).

Também, faz-se necessário destacar como *Experiência com LSD* é importante na trajetória entrecruzada das artes e dos psicoativos no Brasil. O texto, que não chegou a ter grande circulação, o que pode ser notado a partir da baixa tiragem dos livros onde o mesmo foi publicado, figura como um dos primeiros, senão o primeiro, sobre a experiência lisérgica no país. Como afirma Queiroz (1990, p. 10): “No Brasil, coube a Paulo Mendes Campos os riscos e danos imprevisíveis de uma das primeiras experiências com a dietilamida do ácido lisérgico”. Assim, há acordo com a autora acerca da relevância de Campos para pensar na experiência lisérgica no país. Porém, é importante ressaltar que, ao longo de *Experiência...*, não se tem a impressão de uma experiência carregada de “riscos e danos imprevisíveis”, pelo contrário, a vivência se dá de forma acompanhada e controlada, contando, inclusive, com a presença de um médico, como dito anteriormente. Essa compreensão – de interpretar a vivência lisérgica em Campos como algo controlado – está, inclusive, no discurso da própria Queiroz (1990, p. 10), ao dizer que: “Sob vigilância e controle de médicos, lápis e papel à mão, o poeta se propôs conhecer e divulgar as reações sofridas sob a ação do LSD”. Logo, parece muito contraditório pensar em uma experiência totalmente vigiada e controlada como algo *imprevisível*.

Essa ressalva pode parecer, em um primeiro momento, dispensável, mas ela serve ao intuito de buscar desvincular o discurso sobre psicoativos do terror instaurado

pela política de *guerra às drogas*², onde todas as substâncias são potenciais causadores de doenças, distúrbios e, inclusive, óbitos. Pelo contrário, de acordo com as informações acima destacadas, o ácido lisérgico tem uma ação que impacta principalmente a esfera psíquica, tendo pouco efeitos para o físico e baixa toxicidade. Assim, acredita-se que a experiência, por ser monitorada, e em pouca quantidade³, não ofereceu grandes riscos ao cronista, mas sim um deslocamento de perspectiva em relação a si e ao mundo.

A partir dessas considerações iniciais, pretende-se dividir a análise do texto proposto em três partes, a saber: o mundo de sensações, encontrado a partir da experiência lisérgica; a experiência lisérgica e o *estar* no mundo; e a palavra, as artes e a consciência alcançada sob o efeito do LSD.

Um novo mundo de sensações

A experiência com o *LSD* é marcada pela alteração psíquica, como já foi mencionado. Porém, esse fato não diminui a importância atribuída às alterações do próprio corpo, fazendo com que a *droga* seja responsável não só por alterar a visão de mundo, mas também por alterar a forma de senti-lo. Tal é a importância dos efeitos da ingestão no corpo, que, para Campos, a experiência psicoativa só inicia, de fato, a partir do momento em que se nota tais mudanças. Até então, instaura-se um clima de desconfiança e incredulidade.

Os primeiros sintomas surgem em geral depois de uma hora, disse-me o médico. Passado esse tempo, comecei a alimentar ligeiramente duas desconfianças: quem sabe se o hábito do álcool não me criasse no organismo uma resistência muito forte à pequena dose ingerida? Quem sabe se o médico me ministrara uma pílula inócua e estivesse a realizar comigo uma simples experiência de sugestão? (CAMPOS, 1984, p. 13).

O impasse é resolvido quando Campos começa a sentir seu corpo de forma diferente, com “uma leve pressão no cérebro, entre o couro cabeludo e o crânio, as mãos e os pés bastante frios” (p.13). A partir daí, se inicia, de fato, a experiência psicoativa e, com isso, os deslocamentos de percepção acerca dos objetos ao seu redor e de alguns componentes importantes da vida moderna, como o *tempo*. Sobre a relação com a temporalidade, o cronista inicia descrevendo seu desinteresse do tempo como uma

² A partir da segunda metade do século XX, instaurou-se uma política de guerra às drogas, iniciada nos Estados Unidos, igualando “psicodélicos, opiáceos e cocaína numa lista oficial de substâncias proibidas pela ONU e consideradas como não-possuidoras de qualquer uso médico, provocando o sufocamento da investigação sobre LSD e outras substâncias análogos” (CARNEIRO, 2005, p. 59).

³ Paulo Mendes Campos afirma, logo no primeiro parágrafo, que ingeriu apenas “três bolinhas coloridas” (CAMPOS, 1984, p. 11).

“experiência singular”, que havia se realizado na sua consciência (p.13), declarando sentir alívio por se sentir livre, por horas, dessa preocupação.

Paulo Mendes Campos concorda explicitamente com Huxley em relação ao tempo e como ele é percebido durante o efeito lisérgico. O autor afirma que, ao indagarem Aldous Huxley a respeito do tema, “respondeu ele que havia fartura de tempo, *plenty of it*. Essa resposta me parece corresponder perfeitamente à minha impressão de que, sob o efeito do ácido lisérgico, o tempo não está interessado em nós” (p.14). Assim, o desinteresse no tempo não configura uma ação deliberada, uma vez que, em essência, é o tempo que não está interessado nas pessoas, ou nas pessoas sob o efeito do LSD. E, como consequência, a sensação era de plenitude, contrapondo o efeito angustiante que o tempo tem na vida moderna:

(...) o ácido lisérgico pareceu demonstrar-me que, em nossa vida cotidiana, seria-nos possível atingir a um estado maior de convivência (ou mesmo convivência) com o tempo, poupando-nos angústias excessivas e apontando-nos esclarecimentos sobre a natureza da readaptação dos neuróticos (CAMPOS, 1984, p.14).

O ácido lisérgico, então, é responsável por mostrar a possibilidade de, em nossa vida cotidiana, nos relacionarmos de outra forma com o tempo, chegando a um “estado maior de convivência”, através da eliminação das angústias excessivas. Ou seja, é uma experiência que se tem a partir do LSD, mas que poderia ser vivenciada por todos. Ainda, esse sentimento de angústia, que pode chegar até a uma neurose, é oposto à inocência infantil, sendo que “perdemos a inocência quando aprendemos a olhar para as horas” (p. 14). Ora, na infância não buscamos quantificar e controlar o tempo a todo instante, não precisamos nos ocupar das horas e nem olhar os relógios, somos livres da angústia em relação ao tempo, que é o contrário do homem adulto, que se volta ao seu relógio regularmente para ordenar o seu dia.

Para Campos, ainda, surgirá um novo elemento, que mediará sua relação com o entorno: a intensidade. Essa intensidade vai aparecer na contemplação de diversos objetos e da *luz* que os mesmos irradiavam, prendendo a atenção do autor. É o que ocorre, por exemplo, ao encontrar no local um simples cinzeiro: “o objeto me parecia mais *vivo*, mais presente, mais *interiormente* luminoso” (CAMPOS, 1984, p. 13). Além do *status* de vida que recebem os objetos, a intensidade das cores dos mesmos também aparece como uma das primeiras percepções. A relação com as cores dos objetos e,

inclusive, das pessoas, pareceu, a princípio, uma experiência pobre, se transformou em uma “verdadeira inauguração do mundo cromático” e “por um tempo impreciso, embora remotamente conciso de minha existência como um todo, os planos de minha consciência cederam ao significado direto das cores”. Logo, através da visão das cores de forma mais vibrante, foi possível perceber tanto todo um novo mundo cromático, quanto compreender o significado direto das cores, demonstrando a relação do corpo e da mente na transformação de leitura de mundo ocorrida a partir da experiência psicoativa.

Ainda, essa nova forma de se relacionar com as cores e, por conseguinte, com os objetos e as pessoas, só é possível a partir de um modo distinto de interação com o tempo e o espaço. A *luz*, ou a intensidade, que se desprende dos objetos, é aquilo que chama a atenção de Campos para o cinzeiro, e, a partir disso, abre-se esse mundo cromático. Essa intensidade, por sua vez, só é possível pela falta de preocupação com o tempo dispensado na contemplação, “um tempo impreciso”.

Com isso, entende-se que, para Campos, em acordo direto com Huxley, a experiência lisérgica só começa com a transformação no corpo. E esta, por sua vez, se manifesta através do deslocamento da atenção, antes voltada para o controle do tempo e, agora, centrada na intensidade durante a relação com o outro. As alterações no corpo e na mente parecem ocorrer juntas, instantaneamente, o que é plausível, pensando nos efeitos esperados do ácido lisérgico, centrados no plano psíquico. Também é importante destacar como, a partir dessa nova visão do entorno, vão se desenvolver as reflexões sobre a experiência com o LSD. Por isso, pode-se dizer que não só a ingestão do ácido lisérgico é decisória para o que se segue, mas, de forma ainda mais relevante, o deslocamento que o psicoativo promove opera como uma nova lógica de sentido, onde as experiências serão reorganizadas e resignificadas.

A experiência lisérgica e o *estar* no mundo

Se, ao se referirem acerca das alterações sensoriais e as percepções do mundo, Huxley e Campos levavam a uma imagem muito parecida – a de uma experiência intensa, marcada pelo alívio em relação ao espaço e ao tempo –; quando se trata das análises sobre o que é *estar* no mundo sob o efeito lisérgico, há uma clara divergência. A discordância, aqui, reside na oposição entre haver uma postura de *fuga* ou de *presença* perante o mundo, e a sociedade moderna, a partir da experiência “fantástica”.

Para Huxley (2002), o uso de substâncias psicoativas, constitui um mecanismo de fuga para o sofrimento da vida cotidiana, consumindo o álcool, o tabaco e plantas “entorpecentes” em geral. Ainda que configure uma porta para a transcendência, rompendo com as nossas amarras mentais, o que impulsionaria a busca por essas substâncias seria, justamente, a pretendida *evasão* da realidade: “Um indivíduo sob a influência da mescalina vive sossegadamente para si mesmo” (HUXLEY, 2002, sp.).

Logo, fica clara a contraposição entre o álcool, que geraria na pessoa uma relação hostil com o mundo, e a mescalina, com a qual a pessoa viveria *sossegadamente* e inteiramente para si. Esse sossego se coloca como uma forma contrária a dor e a angústia, mas acarreta viver para si mesmo, e não para o mundo. Para Huxley (2002), contudo, esse fato não dava a mescalina o *status* de *droga* ideal, pela longa duração do efeito da mesma, além de poder levar a pessoa ao estágio do *purgatório*, estando, agora, a dor e angústia presentes, algo inesperado no momento em que se anseia a ingestão da substância.

Para Campos (1984), a experiência lisérgica não se caracteriza pela evasão, pelo contrário. O LSD, para o cronista, seria um instrumento na pesquisa da natureza humana e, com isso, auxiliaria a descobri-la melhor.

Não chego, como Aldous Huxley, a achar que a mescalina deva ser facilitada à deprimida sociedade moderna, substituindo outras formas de evasão. Dentro das limitações que eu mesmo imponho a essa ideia, não vejo bem o caráter de evasão no ácido lisérgico, mas uma concentração da realidade, o antônimo da evasão, pelo menos uma concentração de certos aspectos da realidade (CAMPOS, 1984, p. 15).

Novamente, a referência ao autor de *As portas da percepção* é direta e, dessa vez, a contraposição de ideias também. Ainda que seja uma ideia com limitações, permanecendo no campo das “possibilidades”, o ácido lisérgico, ao invés de nos fazer evadir da realidade, nos faria concentrar nela, ou, pelo menos, em alguns aspectos dela. Seríamos, portanto, seres psicologicamente adormecidos, e o ácido lisérgico poderia operar como um “ponto de partida” para recuperarmos a realidade e nossos “dons” de percepção e acomodação da realidade (p. 15). Em Campos (1984), essa forma de concentrar-se na realidade, ou pelo menos em outros aspectos dela, pode ser encontrado na infância, que tem como característica central a inocência: “(...) aprofunda-se gradativamente a regressão infantil ou, se assim posso dizer, a purificação do consciente pelo inconsciente” (CAMPOS, 1984, p. 25).

Não se busca, a partir desses apontamentos, deslegitimar a visão de Huxley, tampouco afirmar a de Campos. Ao contrário, pretende-se pensar como o discurso sobre os psicoativos se construiu, também no campo das artes e ciências humanas, como um tecido de diferentes vozes, nem sempre consonantes. Ainda, a experiência lisérgica apresenta-se, mais uma vez, como singular, produzindo um sentido, ao buscar uma nova forma de leitura da sociedade moderna, e outros, produzidos nos mais diversos contextos. O uso dos psicoativos, sem um compromisso científico ou religioso, parece, então, produzir uma outra relação com a sociedade, oferecendo caminhos opostos aos estabelecidos pela nossa cultura, seja como uma forma de *fuga* ou de *presença*, de se estar no mundo.

A palavra, as artes e a consciência sob o efeito do LSD

A experiência lisérgica foi comparada, em Paulo Mendes Campos, como referido acima, a um retorno à infância, e este não afetaria apenas a percepção do mundo, como também as capacidades motoras da pessoa sob efeito da substância. Novamente, as impressões do corpo e da mente se fundem e se confundem, unificando a experiência. Quando pedido que escrevesse, Campos descreve sua caligrafia e palavras como próprias de crianças, fazendo com que ele, inclusive, escrevesse o nome de suas antigas professoras. A experiência com a palavra escrita acontece após um pedido do médico que acompanhava todo o ocorrido, e, ao longo da escrita, as frases vão perdendo complexidade, ao passo que a grafia vai regredindo e recebendo contornos pueris. Em um determinado ponto, o autor escreve: “Se eu pensar demais eu volto” (CAMPOS, 1984, p. 20), referindo-se ao transe que encontrava-se, por estar afastado do pensamento enraizado no signo, na palavra.

O LSD teria, então, aberto as portas do inconsciente, ou as portas da percepção, em Huxley (2002), fazendo com o que Campos se entregasse a uma escrita livre de planejamento, se aproximando dos pensamentos infantis. Pensar, planejar, sistematizar a experiência em forma de linguagem acarretaria, pelo contrário, o retorno ao estágio anterior a ingestão dos comprimidos de LSD. Por isso, não era mais o pensamento racional que ordenava a linguagem, e sim o próprio inconsciente, com suas *portas* abertas pelo ácido lisérgico. Se, para o cronista, a escrita, sob efeito psicoativo, não despertaram interesse artístico, as obras de arte, por outro lado, não atraíam sua curiosidade como outrora:

Mas, ali na varanda, sob o efeito do ácido lisérgico, o álbum que segurava não me transmitia nenhuma experiência radicalmente parecida com as minhas habituais curiosidades plásticas. Antes de mais nada, não tive o mais leve desejo de avaliar a qualidade estética dos trabalhos ali reproduzidos. Não notei o título do livro, nem a origem da impressão, e não quis indagar que denominador comum agrupava os pintores daquele álbum, como também não quis identificar ao pé da página os nomes dos pintores, embora reconhecesse aqui e ali o estilo dum artista (CAMPOS, 1984, p. 17).

Ainda que se mantivesse consciente de alguns traços culturais daquelas obras, o que interessava a Campos eram as figuras ao acaso, realçando, mais uma vez, a tonalidade das cores e a “profundidade dos desenhos”. Paulo Mendes Campos afirma que: “os quadros não me pareciam propriamente *belos* mas dotados dum *sentido* cósmico não conceitual”, logo, o valor das obras já não se ancorava nos conceitos de beleza ou nos sentidos pré-estabelecidos pela razão, mas no sentido cósmico. Isso é, aquele apreendido pelo inconsciente, pensando, aqui, no *cósmico* como uma outra forma de sentido, de organizar a experiência com o mundo, sendo também, e, por conseguinte, a antítese do que é apreendido pela razão e pelos valores da sociedade moderna.

Em Huxley (2002), se encontra a mesma crítica, sendo os símbolos sempre incapazes de transmitir a essência exata das coisas. Ao dizermos uma frase, portanto, seríamos impossibilitados de exprimir, com exatidão, aquilo que gostaríamos de dizer. A distinção, em relação a Campos, se deve ao fato de Huxley ressaltar a obra de arte, produzido em determinado contexto e por determinados artistas, como uma porta para esse mundo onde é possível interagir com a essência das coisas e dos seres, constituindo-se como uma porta da percepção. Assim, se para o cronista as obras tinham seu valor encerrado em um sentido cósmico, e não em atributos como a beleza, em Huxley, pelo contrário, as obras de arte, quando dotadas de certos atributos e técnicas, operariam como alteradoras do estado de consciência, abrindo, igualmente, as portas da percepção.

A busca pelo inconsciente, como se sabe, não foi inaugurada no ocidente com a experiência lisérgica, tendo percussores importantes, como o movimento surrealista e a psicanálise. Mas também é possível perceber que o interesse pela relação entre a linguagem e o inconsciente, mais especificamente, se manteve viva, propiciando novas concepções. Em Campos, mantendo o diálogo com Huxley, o acesso ao inconsciente altera toda a sua concepção sobre a palavra e as obras de arte. Agora, a palavra ganhava um outro valor, já não era ela a ferramenta central que mediava a relação com o mundo, mas sim o estado sob efeito lisérgico. A palavra poderia organizar a sociedade moderna,

o mundo como estava estabelecido, mas não esse *novo* mundo, com acesso ao sentido de fato das coisas, o sentido cósmico: “Pois o mundo não é a palavra – e esta foi exatamente uma das percepções mais intensas e duradouras durante a experiência” (CAMPOS, 1984, p.23).

Considerações finais

A partir da leitura de *Experiência com LSD*, de Paulo Mendes Campos, o artigo teve como objetivo apresentar algumas ponderações sobre a experiência lisérgica do cronista, com a finalidade mais ampla de pensar as relações entre as substâncias psicoativas e o campo da literatura. Mais uma vez, se pode perceber que o uso de uma *droga* não se caracteriza como algo homogêneo, pelo contrário, é singular e abre inúmeras possibilidades de leitura do mundo e do próprio ocorrido, uma vez sob o efeito da substância. Ainda, isso não exclui as similaridades possíveis com outras experiências psicoativas, como é o caso de Campos e Huxley (2002), e outras tantas, não necessariamente mediadas pelo lisérgico.

Através da ingestão do LSD, não só a mente, mas a percepção do corpo se viu completamente alterada, gerando um deslocamento de posição sobre o mundo e a sociedade moderna, com suas angústias e temores. Por fim, toda essa perspectiva nova de ver o mundo foi o que possibilitou, também, existir uma outra forma de ver e interagir com a palavra escrita e com a obra de arte em geral, se contrapondo com o já estabelecido. O presente trabalho, mais do que concluir certezas, concorda com Campos, ao pensar em uma análise que abra espaço para um mundo de possibilidades, que auxiliem nas análises futuras entorno da temática proposta.

Referências

CAMPOS, Paulo Mendes. *Experiência com LSD*. In: CAMPOS, Paulo Mendes. *Trinca de Copas*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

CARNEIRO, Henrique. A odisseia psiconáutica: a história de um século e meio de pesquisas sobre plantas e substâncias psicoativas. In: LABATE, Beatriz; GOULART, Sandra. *O uso ritual das plantas de poder*. Campinas: Mercado de Letras, 2005.

CHAVES JÚNIOR, Wander Wilson. *O discurso literário sobre psicoativos*. Trabalho apresentado na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2014, Natal/RN.

ESCOHOTADO, Antonio. *Historia General de Las Drogas*. Madri: Editorial, Espasa, 2005.

HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção e Céu e Inferno*. São Paulo: Globo, 2002.
Disponível em:
http://culturadigital.br/contraculturadigital/files/2012/02/Aldous_HuxleyAs_portas_da_percepcao.pdf. Acessado em: 27 out. 2015. (pdf).

QUEIROZ, Maria José de. *A literatura alucinada: do êxtase das drogas à vertigem da loucura*. Rio de Janeiro: Atheneu Cultura, 1990.

***Tristes tropiques* de Lévi-Strauss: um diálogo intelectual e literário com Jean de Léry**

François Weigel

A bordo da frota de Pedro Álvares Cabral, em 1500, o fidalgo Pero Vaz de Caminha, numa carta escrita para o soberano Dom Manuel, relatou os primeiros passos dos portugueses no litoral da nova terra que viria a ser chamada “Brasil”. Em seu relato, destacou o primeiro encontro com os indígenas, indivíduos descritos como ingênuos e com costumes estranhos, mas bons e acolhedores.¹ Pero Vaz de Caminha é portanto o primeiro dos escritores, exploradores, viajantes e etnólogos que deu conta do encontro com os nativos do Brasil, numa experiência fascinante de confronto radical com a alteridade. Por certo, tal experiência, por vezes, teve consequências funestas, e que nos melhores dos casos talvez tenha permitido lançar um novo olhar sobre si mesmo. Do século XVI até os tempos mais recentes, constam, nesses “arqueólogos do espaço” – segundo a expressão de Claude Lévi-Strauss – muitos franceses. E o próprio Lévi-Strauss não deixa de lembrar uma hipótese, aparentemente lendária, segundo a qual marinheiros de Dieppe (cidade normanda) teriam embarcado nas terras do Brasil quatro anos antes de Cristóvão Colombo ter descoberto as Américas.

Por isso, em seu encontro com os índios Pimenta-Bueno, no Mato Grosso, Claude Lévi-Strauss tinha plena consciência de “estar prisioneiro de uma alternativa: ora viajante antigo”, confrontado com um mundo totalmente inexplorado pelos europeus, “ora viajante moderno, correndo atrás dos vestígios de uma realidade desaparecida”.² Quase todas as páginas de *Tristes Tropiques* (1955) são marcadas por esse sentimento nostálgico, com uma ponta de, digamos, “inveja”, mas também uma profunda admiração para com os grandes exploradores do século XVI. Entre eles, André Thevet e Jean de Léry, e seus testemunhos da tentativa de colonização francesa na baía de Guanabara, a chamada “França Antártica”. Se o antropólogo francês faz menção de André Thevet, é sem dúvida nenhuma Jean de Léry pelo qual ele tem uma predileção declarada. “A referência a Léry é constante, regular, subjacente”, nas palavras do historiador Frank Lestringant.³ O texto de Jean de Léry, *Histoire d’un Voyage fait en la terre du Brésil*, publicado em 1578,⁴ é considerado por Lévi-Strauss como um “breviário de etnólogo”, uma

¹ Pero Vaz de Caminha, *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*, Lisboa, Europa-América, 1987 (1500).

² Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, « Terre Humaine Poche », 1984 (1955), p. 43.

³ Frank Lestringant, traduzido do francês por Béatrice Perrone-Moisés, “De Jean de Léry a Claude Lévi-Strauss: por uma arqueologia de *Tristes trópicos*”, in *Revista de antropologia*, São Paulo, USP, volume 3, n° 42, 2000, p. 45.

⁴ Jean de Léry, *Histoire d’un voyage fait en la terre de Brésil*, Introduction de Sophie Delpech, Paris, Plasma, « Mémoire du Nouveau Monde », 1980 (1578).

“obra-prima da literatura etnográfica”.⁵ Um texto tão importante quanto o notável capítulo “Des Cannibales”, nos *Essais* escritos por um outro ilustre conterrâneo, Montaigne.⁶

Neste artigo, propomos uma releitura de *Tristes Tropiques* a partir do diálogo estabelecido pelo antropólogo com Jean de Léry. Trata-se de um diálogo multidimensional. Em primeiro lugar, Lévi-Strauss se empenhou em afundar-se nas trilhas etnográficas avant la lettre seguidas por Jean de Léry, desta vez com uma metodologia e com bases científicas rigorosas, de maneira a oferecer uma reflexão renovada sobre as diferenças culturais e civilizacionais.⁷ Para aguçar esta reflexão e estabelecer pontes entre a época de Jean de Léry e o seu próprio tempo, Lévi-Strauss, como veremos, lançou mão do pensamento de um outro grande intelectual francês, o filósofo Jean-Jacques Rousseau, de tal maneira que sua reflexão desenha um triângulo discursivo entre Jean de Léry, Montaigne e Rousseau. Por fim e não por último, o diálogo com a obra de Jean de Léry parece induzir um desafio propriamente literário, que consiste, como veremos mais adiante, em dar vigor e interesse a um relato de viagem.

Quando o nobre Gaspard de Coligny intercedeu junto ao rei Henri II, a fim de confiar uma frota a Nicolas Durand de Villegagnon, a ideia era estabelecer uma base naval e comercial nos trópicos e servir os interesses franceses nessa nova área estratégica do planeta. Porém, a tentativa de implantação de uma colônia francesa, que se iniciou em 1555, foi logo ameaçada pelos ataques dos portugueses, e ficou abalada pelas tensões da Reforma calvinista. Villegagnon, a princípio com uma visão tolerante, pediu o reforço de mais homens. Dessa forma foi recebido um contingente de protestantes calvinistas em 1556, no forte Coligny (na ilha onde tem hoje a Escola Naval). Em pouco tempo a união entre os franceses se desfez, e os protestantes tiveram que procurar um refúgio nas praias do litoral. Enfraquecidas, as tropas francesas foram expulsas pelos portugueses em 1567.

Essas dissensões são também perceptíveis na literatura escrita após as expedições francesas. De fato, o que levou Jean de Léry a escrever sua *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil*, foi a vontade de empreender um combate ideológico, respondendo a André Thevet, padre católico da França Antártica, cosmógrafo do rei e autor de *Les Singularitez de la France*

⁵ Claude Lévi-Strauss, *Op. cit.*, p. 87 et 90.

⁶ Michel de Montaigne, *Les Essais*, Paris, La Pléiade, « Nrf », 2007 (1533-1592).

⁷ Para esta primeira parte, em particular quando aludiremos à obra de Jean de Léry e a detalhes históricos das expedições francesas, nos apoiaremos sobretudo nos trabalhos eruditos do historiador Frank Lestringant.

Antarctique.⁸ Além da descrição de civilizações desconhecidas, são portanto as questões religiosas da transubstanciação e da existência de Deus que interessam os autores. As palavras de Sophie Delpech são, nesse aspecto, esclarecedoras:

Ainsi l'homme tupi [peuple indien] est prétexte : *prétexte* en tant qu'il n'est qu'apparemment l'objet du récit de Jean de Léry dont l'intention fondamentale est de faire œuvre de justice, de Vérité. *Pré-texte* enfin en tant qu'il est le Monde qui précède le Texte, la Révélation, l'Histoire.⁹

Não podemos, portanto, esquecer a primeira intenção do texto de Jean de Léry. Ele se apoia no conhecimento de uma civilização diferente para interrogar-se sobre uma “Verdade” de ordem espiritual, e por via indireta lança reflexões sobre sua própria sociedade e sobre o “canibalismo” social dos países ocidentais, num contexto de disputas religiosas. Além disso, a partir da rivalidade contra Thevet, Jean de Léry esboça uma dupla tela de fundo, com contrastes e aproximações que constituem um dos elementos centrais do relato: de um lado, haveria a selvageria de uma terra virgem, povoada por índios não civilizados e ignorantes de “Revelação” divina; do outro lado, o autor aponta para a violência dos debates e conflitos armados entre protestantes e católicos na Europa, conflitos que, mimeticamente, se reproduziram do outro lado do Atlântico. Ora, essa dupla tela de fundo, por instantes, se desmancha: a selvageria dos índios não corresponde necessariamente com os preconceitos elaborados pelo europeu, enquanto que o homem civilizado se revela em muitas circunstâncias como um ser mesquinho e degradado (e nesse sentido, basta considerar o retrato que Jean de Léry faz de Villegagnon). Como o escreveu Montaigne (que por sinal leu Jean de Léry et Thevet para buscar informações sobre os indígenas do Brasil):¹⁰

Nous les pouvons donc bien appeler barbares, eu esgard aux règles de la raison, mais non pas eu esgard à nous, qui les surpassons en toutes sortes de barbarie.¹¹

⁸ Segundo Thevet, os dois homens teriam se encontrado no Brasil, mas Léry negava e pretendia que Thevet já tinha voltado para a França no momento em que ele entrou no forte de Coligny. André Thevet, *Les singularitez de la France antarctique, autrement nommée Amérique, & de plusieurs terres et isles découvertes de nostre temps*, Paris, Maisonneuve, 1878 (1557). Disponível no site Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k411316v>. Página consultada no dia 16 de julho de 2017.

⁹ Sophie Delpech, « Introduction », in Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, Paris, Plasma, « Mémoires du Nouveau Monde », 1980, p. 21.

¹⁰ “André Thevet and Jean de Léry were most probably his two main sources for ‘Des cannibales’. And it is clear that Montaigne seems to have been more sympathetic to Léry the Protestant than Léry the Catholic [...]”. Zahi Zabra Zalloua, *Montaigne and the Ethics of skepticism*, Charlottesville, Roockwood Press, 2005, p. 148.

¹¹ Montaigne, *Les Essais*, Paris, La Pléiade, « Nrf », 2007, p. 216.

Mais ou menos na mesma época e da mesma forma que Montaigne,¹² que Lévi-Strauss tampouco não deixa de citar, Jean de Léry analisa a condição selvagem e busca compreender os alicerces dessa sociedade, com o bom senso de um homem que se debruça sobre a natureza humana, e em particular sobre a questão da crueza, que os indivíduos sejam selvagens ou civilizados. Tal é a lição de humanismo desses dois escritores: destacar o teor das leis sociais e reavaliar o sentido tradicional das palavras “selvagem” ou “bárbaro”, estabelecendo paralelos entre civilizações a priori tão diferentes.

Em vários momentos do seu texto, Léry descreve os sentimentos nobres que animam os indígenas (honra, desejo de ajudar a coletividade, respeito pelo adversário), antes de sublinhar, num contraste forte, a autêntica crueza que ele observa nos costumes e nas ações de seu tempo e de sua sociedade ocidental. Eis um elemento que une fortemente Jean de Léry e Lévi-Strauss: encontramos nos dois autores uma certa desilusão no que diz respeito à humanidade do tempo em que vivem,¹³ e o próprio Lévi-Strauss sublinha esse fato na sua entrevista-prefácio à obra de Léry, na qual admite ter “a impressão de uma convivência, de um paralelismo” entre a sua própria existência e a vida do pastor protestante.

Léry partiu para o Brasil aos vinte e dois ou vinte e três anos; eu tinha vinte e seis quando parti para a mesma viagem. Léry esperou dezoito anos para escrever sua Viagem, eu esperei quinze para escrever Tristes trópicos. No intervalo, durante esses dezoito anos para Léry, quinze para mim, o que aconteceu? Para Léry, as guerras de religião, as revoltas de Lyon, o sítio de Sancerre – que viveu e acerca do qual escreveu um livro. E para mim, a Segunda Guerra Mundial, e igualmente a fuga das perseguições.¹⁴

No seu texto, Jean de Léry ilumina o contraste entre as sociedades indígenas do Brasil e as sociedades europeias pelo uso de metáforas muito visuais, imagens encarnadas, enfatizando

¹² O relato de Léry é fundamentado na sua experiência concreta no Brasil, ao passo que Montaigne provavelmente se apoiou em depoimentos diretos que ele colheu falando com marinheiros franceses e indígenas cativos no porto de Rouen em 1562, e, sobretudo, leu com atenção os textos de aventureiros europeus, assim como a *Histoire naturelle du Nouveau Monde* de Benzoni ou a *Histoire générale des Indes* de Lopez de Gomara (que Léry também tinha consultado). Além disso, a diferença fundamental entre os dois autores reside no sentimento que acompanhou a escrita de seus textos. É o que sublinha Frank Lestringant: “A despeito de todos os riscos intelectuais que ela representava, a lição de relativismo que nos oferece Montaigne em ‘Des cannibales’ não exclui a euforia, nem o entusiasmo. A lição de Léry, ao contrário, tem, como fundamento, a consciência angustiada do pecado original e de suas consequências implacáveis, e, como horizonte intransponível, o temível, embora justo, julgamento divino do último dia”. Frank Lestringant, *Jean de Léry ou l'invention du sauvage*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 26.

¹³ Num estudo comparativo sobre os dois viajantes franceses, o historiador Amílcar Torrão Filho destaca essa semelhança: “[...] Cada qual à sua maneira chorará o luto de uma morte: teológica para o huguenote, ou cultural para o antropólogo, bem como as exéquias de uma civilização ocidental que pouco se descompõe”. Amílcar Torrão Filho, “Melancolia e alteridade nos Tristes trópicos brasileiros: Claude Lévi-Strauss leitor de Jean de Léry”, in *História: Questões & Debates*, Curitiba, volume 65, n.1, jan./jun. 2017, p. 428.

¹⁴ Claude Lévi-Strauss, “Sur Jean de Léry”, in Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, Paris, LGF, « Bibliothèque Classique », 1994, p. 7.

a violência e a crueldade dos homens, nos dois continentes... e talvez até mais na Europa. Esse tipo de imagens aparece em particular num capítulo adicional (XVbis) da *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil*, já escrito a partir de 1585, mas apresentado somente, de maneira autônoma, em 1599,¹⁵ e cujo título é significativo: « Des cruautés exercées par les Turcs, et autres peuples : et notamment par les Espagnols, beaucoup plus barbares que les sauvages modernes ».

Nesse capítulo, o leitor pode “ver” (e de propósito utilizamos o verbo “ver”, já que as descrições são tão visuais e expõem a violência da maneira crua) tanto uma ópera macabra encenada pelo tirano Turacan, que monta uma pirâmide de caveiras, quanto as barbaridades cometidas pelos espanhóis no Novo Mundo. Frank Lestringant, a propósito desse capítulo adicional, insiste no fato de que a escrita de Léry descreve minuciosamente os corpos, criando uma espécie de “teatro anatômico”¹⁶, no qual os infernos cruéis descritos pelo autor contrastam fortemente com a representação da simplicidade edênica dos selvagens brasileiros, despidos e ingênuos (embora Léry tente ser objetivo nas suas descrições, ele não deixa de ser um dos primeiros viajantes europeus a difundir a imagem do “bom selvagem”). Lestringant, aliás, aproxima a escrita de Léry das gravuras do católico inglês Verstegan, agrupadas no livro *Teatro das crueldades* (1587). Haveria, nos dois casos, uma certa estética barroca, com a intenção de agir sobre os sentidos, e de “mexer com o corpo e as tripas para cativar melhor a alma de um leitor considerado como espectador”.¹⁷ A crueldade das cenas é desvelada brutalmente para o leitor-espectador, forçado a reagir pela emoção e assim espontaneamente levado a interrogar-se sobre sua própria sociedade. Isso também é perceptível numa outra passagem, muito instigante, do texto de Léry, no qual a noção de crueldade é ao mesmo tempo relativizada (do lado dos índios) e questionada (do lado europeu)... A pergunta que nos dirige Jean de Léry é a seguinte: no fundo, um usuário financeiro sem nenhuma piedade não poderia ser considerado como o pior dos antropófagos?

Néanmoins, ceux qui liront ces choses si horribles, exercées journellement parmi ces nations barbares de la terre du Brésil, doivent penser aussi d'un peu près à ce qui se fait par-deçà chez nous. Je demanderai donc en premier lieu que l'on considère ce que font nos gros usuriers. Ils sucent le sang et la moelle et, par conséquent, mangent tout vivants tant de veuves, d'orphelins et autres pauvres personnes auxquelles il

¹⁵ Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, Paris, L.G.F., Le Livre de Poche, « Bibliothèque classique », 1994, chapitre XVbis, p. 571-595.

¹⁶ Trata-se do título de um capítulo do livro escrito por Frank Lestringant, *Jean de Léry ou l'invention du sauvage*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 105 à 113.

¹⁷ *Ibid.*, p. 106.

vaudrait mieux couper la gorge tout d'un coup que de les faire ainsi languir. Ils sont donc encore plus cruels que les sauvages dont je parle.¹⁸

De maneira geral, embora a antropofagia dos índios seja condenada e denunciada pelo autor, de um ponto de vista moral, as descrições dos costumes indígenas são acompanhadas por explicações e comentários que iluminam as leis sociais desses povos, e nesse sentido a ótica de Jean de Léry não é muito distante, no plano intelectual, da que desenvolverá Lévi-Strauss. As palavras do antropólogo relativas à importância dos estudos que se debruçam sobre civilizações até então desconhecidas ecoam o texto de Jean de Léry:

Les autres sociétés ne sont peut-être pas meilleures que la nôtre ; même si nous sommes enclins à le croire, nous n'avons à notre disposition aucune méthode pour le prouver. A les mieux connaître, nous gagnons pourtant un moyen de nous détacher de la nôtre, non point que celle-ci soit absolument ou seule mauvaise, mais c'est parce que c'est la seule dont nous devons nous affranchir [...]. Nous nous mettons ainsi en mesure d'aborder la deuxième étape qui consiste, sans rien retenir d'aucune société, à les utiliser toutes pour dégager ces principes de la vie sociale qu'il nous sera possible d'appliquer à la réforme de nos propres mœurs, et non de celles de sociétés étrangères [...].¹⁹

Mas o que explica, antes de tudo, a força de convicção do texto escrito por Léry, é o método que adotou: o rigor e a atenção criteriosa de suas observações. Essa é a grande originalidade e o maior interesse dessa obra, e é por esta razão que Lévi-Strauss qualifica essa obra de “breviário do etnólogo”. Evidentemente, falta a Jean de Léry a metodologia científica da antropologia moderna. No entanto, com sua curiosidade, seu olhar humanista, atento à natureza e à alteridade, Jean de Léry nos deixou admiráveis páginas sobre a fauna e a flora brasileiras (ele repertoria os nomes de plantas, busca informações falando com os índios), assim como sobre os costumes dos indígenas (ele faz um retrato elogioso da maneira com a qual eles velam os mortos, destaca os méritos de sua vida doméstica, descreve sua alimentação), e sua linguagem (um capítulo inteiro é consagrado a uma conversa com um índio, e Léry enuncia algumas expressões locais, apoiando-se talvez, para essa parte apenas, nos estudos de seu rival Thevet). A precisão e a honestidade de Jean de Léry são evidentemente o fruto de toda uma época e de uma abertura intelectual renascentista, como o sublinha o estudioso Frank Lestringant:

¹⁸ Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, Paris, L.G.F., Le Livre de Poche, « Bibliothèque classique », 1994, chapitre XVbis, p. 181.

¹⁹ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Op. cit., p. 470.

Son récit [celui de Léry], parce qu'il vient après celui de Thevet et le réfute, est à lire aussi comme une « méthode de l'histoire ». La préface nourrie qu'il emploie à corriger les bourdes et autres mensonges du cosmographe du Roi [Thevet] rattache son entreprise à la « nouvelle histoire » du XVI^e siècle.²⁰

Como antropólogo, o que fascinou Lévi-Strauss, na leitura desses primeiros viajantes do Novo Mundo, tal como Léry, foi, evidentemente, o encontro com o desconhecido total, o conhecimento de si mesmo através do confronto com o outro:

Je revivrais donc l'expérience des anciens voyageurs, et à travers elle, ce moment crucial de la pensée moderne où, grâce aux grandes découvertes, une humanité qui se croyait complète et parachevée reçut tout à coup, comme une contre-révélation, l'annonce qu'elle n'était pas seule, qu'elle formait une pièce d'un plus vaste ensemble, et que, pour se connaître, elle devait d'abord contempler sa méconnaissable image en ce miroir dont une parcelle oubliée par les siècles, allait, pour moi seul, lancer son premier et dernier reflet.²¹

Contudo, o tempo passou, e o que era totalmente desconhecido na época de Léry já foi alterado pela presença europeia, e mesmo afundando-se na floresta, Lévi-Strauss não é mais um dos primeiros a encontrar essa alteridade em toda sua radicalidade. « L'humanité s'installe dans la monoculture ; elle s'apprête à produire la civilisation en masse, comme la betterave ».²² Esse tom desiludido impregna tantas páginas de *Tristes tropiques*, onde as imagens das ruínas da civilização são recorrentes.²³ No entanto, Lévi-Strauss é também consciente da posição vantajosa que oferece o fato de viver no século XX, num momento em que a acumulação dos saberes lhe permite ter uma visão mais ampla e rigorosa das sociedades com as quais ele se depara:

Mais je connais trop les textes pour ne pas savoir qu'en m'enlevant un siècle, je renonce du même coup à des informations et à des curiosités propres à enrichir ma réflexion. Et voici, devant moi, le cercle infranchissable : moins les cultures humaines étaient en mesure de communiquer entre elles et donc de se corrompre par leur contact, moins aussi leurs émissaires respectifs étaient capables de percevoir la richesse et la signification de cette diversité.²⁴

Com essas palavras, Lévi-Strauss, de um lado, assinala as lacunas, devidas às circunstâncias históricas e científicas, do discurso de viajantes pioneiros como Jean de Léry; de

²⁰ Frank Lestringant, *Jean de Léry ou l'invention du sauvage*, Op. cit., p. 20.

²¹ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Op. cit., p. 387.

²² *Ibid.*, p. 37.

²³ Viveiros de Castro, por isso mesmo, caracteriza *Tristes Tropiques* como um “relato de um trabalho de campo malogrado”. Segundo o antropólogo brasileiro, Lévi-Strauss teria feito a constatação de um “impasse biológico, planetário, cosmológico”, tendo a certeza íntima de que a humanidade vai se extinguir. Eduardo Viveiros de Castro, “Claude Lévi-Strauss por Eduardo Viveiros de Castro” (entrevista), in *Estudos Avançados*, São Paulo, IEA, vol. 23, n° 67, setembro/dezembro 2009, p. 194.

²⁴ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Op. cit., p. 43.

outro, qualifica o próprio dilema que ele mesmo deve enfrentar, vale dizer, o fato de encontrar decepção e incompletude tanto na posição de um viajante antigo, quanto na posição do viajante moderno, posto que as condições da viagem já não são as mesmas, e que seria uma ilusão, ou pior, uma impostura, apresentar essas viagens de modo pitoresco e exótico.

Uma maneira de contornar esse dilema, pelo menos em parte, reside nas bases científicas de Lévi-Strauss. O estruturalismo, no qual se apoia o etnólogo, parte da ideia que um conjunto de dispositivos simbólicos são significantes; por exemplo, ao constatar uma polarização econômica entre o oeste (mais rico) e o leste (mais pobre) de quase todas as grandes cidades, Lévi-Strauss destaca a influência milenária de crenças relacionadas com uma experiência ancestral, com sentimentos e atitudes inconscientes, tanto no plano individual quanto no plano coletivo. Existiriam, portanto, invariantes estruturais que a observação das sociedades permite ressaltar. Esses invariantes atravessam civilizações muito diferentes, o que leva a uma interrogação direta sobre nossa própria civilização ocidental. Dessa forma, não deixa de surpreender o fato de que, por exemplo, os desenhos dos índios Bororos retomam os eixos de simetria e dissimetria das figuras nos jogos de baralho ocidentais.

Assinalamos, aqui, que para o intelectual jesuíta Michel de Certeau, a obra de Jean de Léry representa, igualmente, um marco, um ato de nascimento da etnografia, e a eclosão da escrita que preenche as lacunas resultantes da oralidade dos indígenas.²⁵ De certa forma, Léry e Montaigne prefiguram também o texto de Rousseau sobre os “primitivos”, no *Contrato social*, e para Lévi-Strauss eles formam um triângulo de intelectuais que plasmaram pontos cardeais, que ainda hoje devem ser seguidos. O antropólogo tenta, aliás, em *Tristes tropiques*, opor-se a algumas leituras que foram feitas desses três pensadores. Ele aponta para o fato de que o texto de Montaigne não constitui, como costuma-se pensar, um panegírico do “bom selvagem”.

De fato, depois de contar como os índios assavam a carne de seus prisioneiros, enaltecidos por ter mostrado seu valor no combate e durante o cativeiro, Montaigne não nega que haveria uma violência “bárbara” nessas práticas, mas ao mesmo tempo ele preza a naturalidade desses povos, não corrompidos pelos “artifícios” da civilização. Tal observação, como vimos, também vale para Jean de Léry. No que diz respeito a Rousseau, “tão menosprezado, mais mal conhecido do que nunca”, Lévi-Strauss despeita “a acusação ridícula que lhe atribui uma glorificação do estado de natureza”²⁶ e demonstra como sua filosofia, antes

²⁵ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975, capítulo V, “Ethnographie : l’oralité ou l’espace de l’autre”, p. 215-248.

²⁶ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Op. cit., p. 467.

de tudo, aponta para a importância de estudar os selvagens, cujas sociedades são mais próximas de um estado primitivo desaparecido, a fim de ter uma noção mais justa e equilibrada dos tempos modernos.

Esses comentários de Lévi-Strauss sobre Rousseau são essenciais: o filósofo do século XVIII é a chave que faltava para dar corpo ao pensamento antropológico de Lévi-Strauss. Segundo a leitura que o antropólogo faz de Rousseau, este último, frente aos males inerentes à sociedade, não propôs voltar ao estado primitivo, pois estava consciente de que tal retorno seria impossível, mas incentiva os leitores a redescobrir princípios que permitiriam fundar um “contrato social”. Isto é, um contrato mais voltado para o homem, mais ponderado. No entre-lugar que se estende de Jean de Léry até a antropologia moderna, do Brasil conhecido por Villegagnon e sua tropa de franceses até o Brasil de 1938, Rousseau seria a figura que asseguraria uma transição intelectual:

Rousseau, notre maître, Rousseau, notre frère, envers qui nous avons montré tant d’ingratitude, mais à qui chaque page de ce livre aurait pu être dédiée si l’hommage n’eût pas été indigne de sa grande mémoire.²⁷

[Não é exatamente o assunto do nosso trabalho, mas, segundo uma leitura de Jacques Derrida, prologada por Silviano Santiago,²⁸ Lévi-Strauss, tanto quanto Rousseau e Jean de Léry, não escaparia à uma visão “primitivista”, opondo radicalmente o civilizado ao selvagem (que foi deturpado pela civilização), por exemplo quando ele critica duramente os efeitos perversos da escrita e do *logos* ocidental. Em todos esses escritores, o primitivismo seria marcado por um sentimento de degradação dos tempos e das culturas].

O confronto com a alteridade é um dos elementos do diálogo estabelecido por Lévi-Strauss com seu predecessor Jean de Léry, mas o diálogo é também de natureza literária e intertextual. Lembramos da famosíssima frase liminar de *Tristes tropiques*: “Odeio as viagens e os exploradores”.²⁹ Ora, esse livro ocupa uma posição particular na obra do antropólogo, já que não pretende ter as ambições científicas dos outros textos, e se apresenta como um relato

²⁷ *Ibid*, p. 467.

²⁸ Silviano Santiago, *A viagem de Lévi-Strauss aos trópicos. Seguido de Democratização no Brasil. 1979-1981. (Cultura versus arte)*, Brasília, Instituto Rio Branco, Fundação Alexandre de Gusmão, 2005, p. 28-29. Silviano Santiago desenvolve essa parte da sua argumentação a partir da leitura do ensaio de Derrida sobre a ética de Levinas: Jacques Derrida, *L’écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 117-228.

²⁹ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Op. cit., p. 8.

mais subjetivo das expedições realizadas no Brasil e na Índia. O desafio consiste, portanto, em entretecer literatura e antropologia, em fundar o discurso antropológico dentro de um “relato de viagem”, sem o exotismo e o sensacionalismo dos exploradores modernos. Nesse aspecto também, acreditamos que Jean de Léry, com seu apurado senso crítico e ao mesmo tempo com sua prosa agradável, viva e flexível, serviu de bússola para a redação de *Tristes tropiques*.

A escrita de *Tristes tropiques* é marcada pela polifonia. A voz do protestante do século XVI, pelo qual Lévi-Strauss sente uma forma de empatia, se introduz na narrativa de *Tristes tropiques*. Além disso, como vimos, a polifonia e a intertextualidade se enriquecem de uma terceira voz, a de Rousseau, citada várias vezes no decorrer da narração. É claro: Lévi-Strauss estudou as populações indígenas com esse enfoque estruturalista ao qual aludimos, e também com um foco social e cultural, ao passo que Léry as observou com uma perspectiva religiosa. Ressalvas feitas, é nítido, no entanto, como a figura de Jean de Léry constitui, para Lévi-Strauss, uma espécie de guia que já enveredou pelas mesmas trilhas, e isso também vale no plano literário.

A voz do narrador-autor de *Tristes tropiques* por vezes se confunde com o “eu” da *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil*, sobrepondo as épocas com uma nostalgia comovente, uma espécie de saudade, movida por uma tentativa de recusa e de negação do tempo. Esse amalgama de vozes, sem dúvida nenhuma, é uma das riquezas literárias do relato composto por Lévi-Strauss, dando a impressão de uma viagem temporal, e não somente uma viagem no espaço:

Je foule l'Avenida Rio-Branco où s'élevaient jadis les villages tupinambas, mais j'ai dans la poche Jean de Léry, bréviaire de l'ethnologue.³⁰

É como se ter o livro de Jean de Léry no bolso permitisse voltar ao tempo das aldeias que o protestante frequentava. Como se a leitura de *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil* fosse uma maneira de escapar ao presente, e à realidade do século XX. Lévi-Strauss, aliás, reforçou essa ideia de uma viagem temporal, como sendo uma espécie de escapatória, no prefácio que escreveu para uma nova edição do texto escrito por Jean de Léry:

A leitura de Léry me ajuda a escapar de meu século, a retomar contato com o que eu chamaria de ‘sobre-realidade’, não aquela de que falam os surrealistas, mas uma

³⁰ *Ibid.*, p. 87.

realidade ainda mais real de que aquela que testemunhei. Léry viu coisas que não têm preço, porque era a primeira vez que eram vistas e porque foi há 400 anos.³¹

Em certas passagens de *Tristes trópicos*, Lévi-Strauss parece buscar desesperadamente essa possibilidade de uma volta no tempo ou inclusive de um espaço que estaria fora do tempo, intacto, através de analogias com as paisagens que formam descritas por Jean de Léry. Tal como esse trecho exemplar, onde as aspas utilizadas pelo autor enquadram uma citação do texto de Jean de Léry:

Dans ce Rio qui m'est maintenant donné en pâture, c'est la saveur de cette histoire que je cherche d'abord à discerner [...] Une vedette nous avait laissés sur une plage marécageuse où rouillait une vieille coque échouée ; sans doute ne datait-elle pas du seizième siècle ; mais elle introduisait tout de même une dimension historique dans ces espaces où rien d'autre n'illustrait le passage du temps. [...] Au-delà des crabes pullulant dans la boue noire et des palétuviers dont on ne sait jamais si l'expansion de leurs formes relève de la croissance ou du pourrissement, la forêt détachait en silhouettes ruisselantes quelques cabanes de paille qui n'appartenaient à aucun âge. [...] On m'explique que nous aurions pu atteindre en auto ce site, distant de quelques kilomètres [...]. C'eût été se rapprocher davantage encore d'un passé impuissant à transformer ce lieu mélancolique, où Léry trompa peut-être l'attente à regarder le preste mouvement d'une main brune formant, avec une spatule trempée dans un vernis noir, ces « mille petites gentilles, comme guillochis, lacs d'amour et autres drôleries » dont j'interroge aujourd'hui l'énigme au dos d'un tesson détrempe.³²

“Se aproximar de um passado” que por si só inspira muita saudade... Tal seria a linha de fundo do relato de Lévi-Strauss... Segundo Susan Silver, na passagem citada, o achado de uns pedaços de cerâmica tupi condicionaria, na escrita de *Tristes tropiques*, um “momento proustiano” que une o período de Jean de Léry ao século XX.³³ Para Silver, o encontro com a cultura tupi, no relato de Jean de Léry, e particularmente no texto de Lévi-Strauss, nutre uma reflexão sobre o tempo, o sentimento de uma perda com a irrevocabilidade do tempo, e o resgate, embora incompleto, do tempo, através da memória.

O etnólogo – é preciso insistir nesse ponto – se considera como preso de uma alternativa, dilacerado entre uma postura de viajante antigo e uma postura de viajante moderno, sendo que em ambos casos se sente derrotado e desiludido. Lévi-Strauss, ao contrário de Léry, não tem um adversário direto (um Thevet) para enfrentar, e evidentemente não coloca seu texto no plano de uma luta espiritual. Contudo, de uma certa forma ele tenta contrapor-se e demarcar-se de uma categoria de escritores que ele odeia, os “exploradores”. Esses últimos glorificam, com ornamentos e floreios, suas aventuras, agradando o gosto do público ocidental. A expansão

³¹ Claude Lévi-Strauss, “Sur Jean de Léry”, in Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, Paris, LGF, « Bibliothèque Classique », 1994, p. 13.

³² Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Op. cit., p. 91-92.

³³ Susan Silver, “Cannibalism, nudity, and nostalgia: Léry and Lévi-Strauss revisit Brazil”, in *Studies on Travel Writing*, vol. 15, n° 2, junho de 2011, p. 125.

desse tipo de relatos é um “fenômeno moral e social” (que Lévi-Strauss rejeita veementemente), além de ser uma importante atividade mercantil. Nas palavras do antropólogo:

C'est un métier, maintenant, que d'être explorateur, métier qui consiste, non pas, comme on pourrait le croire, à découvrir, au terme d'années studieuses des faits restés inconnus, mais à parcourir, un nombre élevé de kilomètres et à rassembler des projections fixes ou animées, de préférence en couleurs, grâce à quoi on remplira une salle, plusieurs jours de suite, d'une foule d'auditeurs auxquels des platitudes et des banalités sembleront miraculeusement transmutes en révélations pour la seule raison qu'au lieu de les démarquer sur place, leur auteur les aura sanctifiées par un parcours de vingt mille kilomètres.³⁴

Lévi-Strauss estima que essa ânsia por aventuras e viagens constitui uma espécie de sedativo, do qual o homem ocidental se serve para esquecer seu tédio, e para esconder o empobrecimento de sua própria cultura, assim como a de outros povos (e nesse ponto ele dá o exemplo das construções asfaltadas nas ilhas da Polinésia, ou da destruição das florestas americanas e melanésias):

Je comprends alors la passion, la folie, la duperie des récits de voyages. Ils apportent l'illusion de ce qui n'existe plus et qui devrait être encore, pour que nous échappions à l'accablante évidence que vingt mille ans d'histoire sont joués.³⁵

Denunciando os hábitos europeus e sentindo-se como um exilado no seu próprio continente, frente também à vaidade dos relatos de viagem, Lévi-Strauss empreende narrar suas explorações no Brasil, no coração do Mato Grosso, com todo o rigor do etnógrafo, mas sem deixar – eis a grande dificuldade – de escrever um relato acessível e mais íntimo, bastante distinto de um tratado de antropologia tal como *Race e histoire*, publicado dois anos antes. Como resolver essa aporia?

Talvez encontremos uma resposta nessa ideia de uma viagem proustiana no tempo... Não é à toa que o tempo é um motivo permanente do relato. Em vez de lutar contra esse sentimento nostálgico que o invade, e que o título do livro expressa por si só, Lévi-Strauss, para escapar às ilusões pitorescas e sensacionalistas das viagens modernas, para recompor os fragmentos de sua própria memória, e para dar sentido às suas expedições através de uma redescoberta, tão poética quanto científica, de experiências feitas pelos antigos viajantes, elabora um trabalho de concordância temporal, de junção de tempos. Sua viagem nos tempos presentes, portanto, é igualmente um trabalho de rememoração e de diálogo intertextual com seus predecessores. Essa

³⁴ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Op. cit., p. 10.

³⁵ *Ibid.*, p. 36.

reconstituição da identidade através da narração literária se torna nítida numa passagem que nos remete, de certa forma, à busca do tempo perdido de Proust.

Que s'est-il donc passé, sinon la fuite des années ? En roulant mes souvenirs dans son flux, l'oubli a fait plus que les user et les ensevelir. Le profond édifice qu'il a construit de ces fragments propose à mes pas un équilibre plus stable, un dessin plus clair à ma vue. Un ordre a été substitué à un autre. Entre ces deux falaises maintenant à distance mon regard et son objet, les années qui les ruinent ont commencé à entasser les débris. Les arêtes s'amenuisent, des pans entiers s'effondrent ; les temps et les lieux se heurtent, se juxtaposent ou s'inversent, comme les événements disloqués par les tremblements d'une écorce vieillie.³⁶

Mais uma vez aparece essa metáfora das ruínas, do desmoronamento de todo um passado. Lévi-Strauss revela aqui uma faceta romântica de sua escrita. Há na escrita de Lévi-Strauss ecos de Rousseau, por certo, com a ideia nostálgica de uma perda de inocência provocada pela civilização, mas aqui encontramos sobretudo ecos proustianos, assim como o motivo romântico da procura do “eu” íntimo, que encarnava por exemplo um escritor como Chateaubriand, aliás, citado por Lévi-Strauss:

Tel détail, infime et ancien, jaillit comme un pic, tandis que des couches entières de mon passé s'affaissent sans laisser de traces. [...] « Chaque homme, écrit Chateaubriand, porte en lui un monde composé de tout ce qu'il a vu et aimé, et où il rentre sans cesse, alors même qu'il parcourt et semble habiter un monde étranger. » [*Voyages en Italie*, Chateaubriand] Désormais, le passage est possible.³⁷

Temos aqui, ao que tudo indica, os fundamentos literários desse relato, correspondendo com uma “passagem” subjetiva nas trilhas da memória. Nessa “passagem”, é como se Lévi-Strauss reencontrasse os arqueólogos do espaço; é como se precisasse deles e de suas experiências para ter uma caminhada, tanto no sentido concreto como literário, mais apaziguada. A imagem perifrástica dos “arqueólogos do espaço” tem portanto um duplo sentido, etnológica e literária, para o qual apontou Silviano Santiago de maneira ímpar: “O etnógrafo é, em grande parte, geólogo e, ainda, *doublé* de poeta e alquimista, já que sensível a ‘correspondências’ inusitadas entre séculos e lugares”.³⁸

Inclusive, a parte de sonho não teria, afinal, completamente desaparecido. Lévi-Strauss partilha com o leitor seu desejo de explorar uma terra quase incógnita, enchendo de maneira

³⁶ *Ibid.*, p. 43.

³⁷ *Ibid.*, p. 43-44.

³⁸ Silviano Santiago, *A viagem de Lévi-Strauss aos trópicos. Seguido de Democratização no Brasil. 1979-1981* (*Cultura versus arte*), Brasília, Instituto Rio Branco, Fundação Alexandre de Gusmão, 2005, p. 12.

concreta os brancos e vazios nos mapas, e aqui, nessa sede de aventura que destoa com a frase inicial de *Tristes tropiques*, poderíamos talvez encontrar ecos das aspirações expressas pelo narrador conradiano de *Heart of Darkness*.³⁹

A défaut des hommes, pourtant, les conditions du voyage étaient restées les mêmes [qu'au temps de Léry]. Après la désespérante chevauchée à travers le plateau, je m'offrais au charme de cette navigation sur une rivière riante dont les cartes ignorent le cours, mais dont les moindres détails rappelaient à ma mémoire le souvenir des récits qui me sont chers.⁴⁰

O espírito aventureiro dos antigos relatos de viagem é revisitado, numa referência intertextual clara aos escritos de Léry, Thevet, Staden...

Lévi-Strauss, no seu grande relato de viagens, diferente do resto de sua obra científica, se apresenta como um herdeiro do humanismo que ele encontra em Jean de Léry e que ele almeja perpetuar, incluindo também as vozes de outros pensadores, tais como Rousseau. Recuperando o olhar, tão crítico quanto fascinado, de Jean de Léry, Lévi-Strauss, além disso, renova e recicla o gênero do relato de viagem, desprendendo-se do que ele chegou a ser nos tempos que lhe são contemporâneos. Considerar *Tristes tropiques* como uma obra literária não é nenhum exagero: essa releitura do relato de viagem constitui uma rememoração mnemônica e intertextual, que se faz através de uma arte descritiva muito fina, de uma língua flexível e com uma sintaxe muito bem elaborada. O relato dessas viagens científicas se torna então uma experiência poética. “Adeus selvagens! Adeus selvagens!” é a apóstrofe final desse relato, como se Lévi-Strauss sentisse uma ponta de tristeza ao deixar o relato de viagem para voltar a estudos mais rigorosos, a abandonar o espaço fecundo e ambíguo de *Tristes tropiques*, entre ciência e literatura. O antropólogo parece estar consciente do poder inerente à literatura para desvelar o invisível, para mergulhar nas coisas mais imperceptíveis e no entanto essenciais; em definitivo, para, segundo as últimas palavras do relato,

saisir l'essence de ce que [notre espèce] fut et continue d'être, en deçà de la pensée et au-delà de la société : dans la contemplation d'un minéral plus beau que toutes nos œuvres ; dans le parfum, plus savant que nos livres, respiré au creux d'un lis ; ou

³⁹ “Acontece que em miúdo eu tinha a paixão dos mapas. Ficava horas a olhar para a América do Sul, a África ou a Austrália, e divagava por todas as glórias da exploração. Naquele tempo o mundo ainda tinha muitos espaços em branco, e sempre que eu via algum deles particularmente convidativo (mas isso todos eram) punha-lhe o dedo em cima e dizia: quando eu for crescido hei-de lá ir. [...] Estive nalguns e... olhem, o melhor é nem falar nisso. Mas no entanto havia um - o maior e mais em branco, digamos - que mais ansioso me fazia. Em boa verdade, naquela altura já não estava em branco. Desde os meus tempos de infância tinha-se enchido de rios e lagos e nomes.” *O coração das trevas*, trad. Aníbal Fernandes, Lisboa, Estampa, 1999 (1902), p. 24-25.

⁴⁰ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Op. cit., p. 387.

dans le clin d'œil alourdi de patience, de sérénité et de pardon réciproque, qu'une entente involontaire permet parfois d'échanger avec un chat.⁴¹

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Michel de CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975

Joseph CONRAD, *O coração das trevas*, traduzido por Aníbal Fernandes, Lisboa, Estampa, 1999 (1902)

Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967

Jean de LÉRY, *Histoire d'un voyage fait en la terre de Brésil*, introdução de Sophie Delpech, Paris, Plasma, « Mémoire du Nouveau Monde », 1980 (1578)

Jean de LÉRY, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, nota introdutiva « Sur Jean de Léry » por Claude Lévi-Strauss, Paris, L.G.F., Le Livre de Poche, « Biblio classique », 1994 (1578)

Frank LESTRINGANT, traduzido do francês por Béatrice Perrone-Moisés, “De Jean de Léry a Claude Lévi-Strauss: por uma arqueologia de *Tristes trópicos*”, in *Revista de antropologia*, São Paulo, USP, volume 3, n° 42, 2000, p. 81-103

Frank LESTRINGANT, *Jean de Léry ou l'invention du sauvage*, Paris, Honoré Champion, 2005

Claude LÉVI-STRAUSS, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, « Terre Humaine Poche », 1984 (1955)

Michel de MONTAIGNE, *Les Essais*, Paris, La Pléiade, « Nrf », 2007 (1533-1592)

Silviano SANTIAGO, *A viagem de Lévi-Strauss aos trópicos. Seguido de Democratização no Brasil. 1979-1981. (Cultura versus arte)*, Brasília, Instituto Rio Branco, Fundação Alexandre de Gusmão, 2005

Susan SILVER, “Cannibalism, nudity, and nostalgia: Léry and Lévi-Strauss revisit Brazil”, in *Studies on Travel Writing*, vol. 15, n° 2, junho de 2011

André THEVET, *Les singularitez de la France antarctique, autrement nommée Amérique, & de plusieurs terres et isles découvertes de nostre temps*, Paris, Maisonneuve, 1878 (1557).

Disponível no site Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k411316v>. Página consultada no dia 16 de julho de 2017

Amilcar TORRÃO FILHO, “Melancolia e alteridade nos Tristes trópicos brasileiros: Claude Lévi-Strauss leitor de Jean de Léry”, in *História: Questões & Debates*, Curitiba, volume 65, n.1, jan./jun. 2017, p. 413-439

⁴¹ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Op. cit., p. 497.

Pero VAZ DE CAMINHA, *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*, Lisboa, Europa-América, 1987 (1500)

Eduardo VIVEIROS DE CASTRO, “Claude Lévi-Strauss por Eduardo Viveiros de Castro” (entrevista), in *Estudos Avançados*, São Paulo, IEA, vol. 23, n° 67, setembro/dezembro 2009

Zahi Zanbra ZALLOUA, *Montaigne and the Ethics of skepticism*, Charlottesville, Rookwood Press, 2005

SÃO BERNARDO E O ETHOS DO PROPRIETÁRIO NA ERA DO CAPITALISMO MODERNO

Helton Marques*

RESUMO: O romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, publicado em 1934, apresenta Paulo Honório como narrador de sua própria história, um sujeito bruto e violento, marcado sobretudo por um forte “sentimento de propriedade”, como ensina Antonio Candido. O principal objetivo deste artigo é, a partir disso, refletir sobre a representação do ethos do proprietário no segundo romance de Graciliano, levando em consideração o mecanismo de relações que aproxima o modelo escravista do modelo baseado nas relações “modernas” de trabalho entre patrão e empregado, de forma a contaminá-lo com os resquícios de uma estrutura de organização social baseada nos princípios da família patriarcal brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Representação literária; Ethos do proprietário; Capitalismo moderno; Sociedade patriarcal brasileira.

ABSTRACT: The novel *São Bernardo*, by Graciliano Ramos, published in 1934, presents Paulo Honório as the narrator of his own story, a crude and violent man, characterized mainly by a strong “feeling of property,” as Antonio Candido states. Thus the main objective of this article is to reflect about the representation of the ethos of the owner in the second novel by Graciliano, taking into account the mechanism of relations that approximates the slave model of the model based on the “modern” labor relations between the boss and the employee, in order to contaminate it with the remnants of a social structure organization based on the principles of the Brazilian patriarchal family.

KEYWORDS: Literary representation; Ethos of the owner; Modern capitalism; Brazilian patriarchal society.

A leitura e interpretação do romance *São Bernardo* a partir de algumas das mais importantes teorias formuladas por Karl Marx ganha mais coerência e relevância quando se observam sobretudo a biografia de Graciliano Ramos, preso acusado de práticas comunistas e posteriormente filiado ao PCB - Partido Comunista Brasileiro, e a forte influência que as ideias marxistas tiveram principalmente em seu segundo romance, a começar pela própria figura central em *São Bernardo*, o narrador protagonista Paulo Honório, oriundo de uma classe social economicamente desprestigiada, que almeja tornar-se proprietário da fazenda onde foi trabalhador do eito durante a juventude, para produzir lucro a partir de investimentos na agricultura.

O desejo de ascensão social movido sobretudo pelo desejo de se tornar proprietário de um meio de produção impulsiona Paulo Honório a buscar seu principal objetivo de vida. Ao adquirir as terras da fazenda São Bernardo, o protagonista poderia ser interpretado como a representação do típico burguês, proprietário de um meio de produção e de trabalhadores que lhe garantem o padrão de vida a partir da *mais-valia*.¹

* Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis.

¹ Conceito marxista segundo o qual existe uma diferença entre o valor total de um produto produzido pelo trabalhador e o valor global dos meios de produção e do trabalho desenvolvido, o que constitui a base do lucro no sistema capitalista de produção. (Feracine, 2011, p. 66).

A trajetória de vida do herói revela que sua verdadeira intenção não se limita a adquirir São Bernardo apenas como uma propriedade rural onde pudesse viver a partir do cultivo de suas plantações e de suas criações. Paulo Honório afirma que sempre desejou possuir as terras da fazenda e, quando alcança essa finalidade, inicia o processo de modernização da nova propriedade, transformando-a em um meio de produção para a geração de capital a partir do emprego de mão de obra assalariada.²

Caso Paulo Honório fosse entendido como representante do típico burguês, o grau de complexidade que envolve a compreensão sobre o protagonista seria reduzido ao conceito do que significava ser um “burguês” no Brasil da década de 1930. Essa complexidade em definir Paulo Honório pode ter sido o elemento que supostamente levou Carlos Nelson Coutinho a caracterizá-lo não por meio de um conceito definido, estaque, mas a partir da expressão “burguês em construção” (Coutinho, 2011), ou seja, em processo (incompleto) de (de)formação ao longo da narrativa.

No estudo sobre *O burguês* – entre a história e a literatura, o crítico italiano Franco Moretti aponta como principais características do típico burguês alguns atributos, dentre os quais apenas alguns constituem Paulo Honório, enquanto outros não podem ser usados para caracterizá-lo, pois representam traços contrários àqueles que realmente o caracterizam:

A principal razão provavelmente se encontra no próprio burguês. No decurso do século XIX, uma vez superado o estigma contra a “nova riqueza”, acumularam-se alguns atributos recorrentes em torno dessa figura: energia, acima de tudo; comedimento; clareza intelectual; honestidade comercial; um forte senso de metas. Todos “bons” atributos, mas não bons o bastante para se equiparar ao tipo de herói – guerreiro, cavaleiro, conquistador, aventureiro – com o qual a narrativa ocidental contara, literalmente, durante milênios. “A bolsa de valores é um substituto precário do Santo Graal” – escreveu Schumpeter com escárnio –, e a vida dos negócios, “no escritório, em meio a colunas de cifras”, está fadada a ser “essencialmente anti-heroica.” (Moretti, 2014, p. 24).

No caso de Paulo Honório, é notória a “energia” mobilizada para alcançar seu principal objetivo de vida, assim como também é possível identificar “um forte senso de metas” que o protagonista possui. No entanto, os outros atributos do típico burguês apontados por Moretti, como “comedimento”, “clareza intelectual” e “honestidade comercial”, não condizem com as ações praticadas pelo proprietário ao longo de sua história de vida.

Com isso, a proposta de interpretação mais coerente com a narrativa como um todo é na verdade considerar Paulo Honório como um herói problemático, sobretudo por se encontrar em um momento social também problemático: o desajuste proporcionado pela convivência de um projeto de modernização a partir dos princípios de uma economia de base pré-capitalista e as

² Karl Marx, em seus *Manuscritos econômico-filosóficos*, evocando o filósofo e economista britânico Adam Smith, afirma que “A única causa que motiva o proprietário de um capital, antes de o aplicar na agricultura ou na manufatura ou num ramo particular da venda por atacado ou do comércio varejista, é o ponto de vista do próprio lucro.” (Marx, 2001, p. 84). Paulo Honório parece representar essa dinâmica, pois deixa claro sua intenção de adquirir as terras de São Bernardo a fim de investir na revitalização das terras para a geração de lucro a partir da agricultura, como demonstra a seguinte passagem em que aparece perguntando sobre a fazenda ao então dono das terras, Luís Padilha: “Achei a propriedade em cacos: mato, lama, e potó como os diabos. A casa-grande tinha paredes caídas, e os caminhos estavam quase intransitáveis. Mas que terra excelente! (...) – Por que é que você não cultiva S. Bernardo? – Como? Perguntou Padilha esfregando os olhos por causa da fumaça e encostando-se a um mamoeiro que murchava ao calor do fogo. – Tratores, arados, uma agricultura decente. Você nunca pensou? Quanto julga que isto rende, sendo bem aproveitado?” (Ramos, 2010, p. 13).

formas de organização social e relação de trabalho baseadas nos princípios do patriarcado rural brasileiro em decadência.

Dessa forma, se o protagonista fosse compreendido como representante da burguesia, a dimensão social complexa em que se encontra perderia relevância, e o herói problemático passaria a ser definido como um típico burguês detentor de uma propriedade privada com meios de produção que lhe garantem a geração de capital.

Neste momento, é importante lembrar que, após sair da prisão, Paulo Honório incansavelmente persegue o capital, “(...) viajando pelo sertão, negociando com redes, gado, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando operações embrulhadíssimas.” (Ramos, 2010, p. 11).

De acordo com Marx, as formas de trabalho representam, na economia política, atividades de aquisição, que exigem tempo e esforço por parte do sujeito. Todavia, na economia política o trabalhador passa a ser compreendido como um animal, cujas necessidades vitais limitam-se unicamente às necessidades corporais. (Marx, 2001, p. 74).

Em alguns momentos de *São Bernardo* é possível observar Paulo Honório comparando seus trabalhadores a animais, em uma posição de superioridade que poderia indicar um possível esquecimento de suas origens. No entanto, o narrador, no momento em que conta sua história, não oculta sua procedência; pelo contrário, confessa seu passado de miséria e se coloca acima de sua classe social, o que representa um dos principais motivos de sua derrocada:

Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. Os currais que se escoram uns aos outros, lá embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus. Bichos. Alguns mudaram de espécie e estão no exército, volvendo à esquerda, volvendo à direita, fazendo sentinela. Outros buscaram pastos diferentes. (...). Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante. Como lhes disse, fui guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado. (...) devo confessar que a superioridade que me envaidece é bem mesquinha. (Ramos, 2010, p.141-142).

Além de considerar seus trabalhadores e os filhos destes como animais, Paulo Honório trata Madalena como “fêmea”, “galinha”, “perua” e “cachorra” (*Idem*, p. 107-108), e até mesmo o próprio filho é visto como “bezerro desmamado” (*Idem*, p. 94). Nem os amigos que frequentam sua casa aos finais de semana escapam do ponto de vista zoomorfixador do protagonista: “Os outros continuavam a zumbir. Sebo! Uns insetos.” (*Idem, ibidem*).

Padilha, em um determinado momento da narrativa, também aparece sendo tratado pelo protagonista como um animal, e isso ocorre quando Paulo Honório, abalado por uma forte crise de ciúmes, decide atrasar alguns meses de pagamento para submetê-lo a uma total condição de miséria, que lhe provocaria má aparência física devido ao uso de roupas esfarrapadas e ao emagrecimento consequente da fome que passava:

Comecei a sentir ciúmes. O meu primeiro desejo foi agarrar o Padilha pelas orelhas e deitá-lo fora, a pontapés. Mas conservei-o para vingar-me. Arredei-o de casa, a bem dizer prendi-o na escola. Lá vivia, lá dormia, lá recebia alimento, boia fria, num tabuleiro. Estive quatro meses sem lhe pagar o ordenado. E quando o vi sucumbido, magro, com o colarinho sujo e o cabelo crescido, pilheriei: – Tenha paciência. Logo você se desforra. Você é um apóstolo. Continue a escrever os contoziños sobre o proletário. (*Idem*, p. 102).

É interessante lembrar neste momento que Padilha é o antigo proprietário de São Bernardo, onde trabalha para o novo dono como professor de primeiras letras. Quando proprietário, Padilha tinha liberdade para usufruir das terras que possuía, tomar banho no açude e conversar com os moradores da fazenda sobre quaisquer assuntos. A partir do momento em que deixa de ser o dono das terras de São Bernardo, é obrigado, então, a aceitar as condições de restrição impostas pelo novo proprietário, em troca da manutenção de sua sobrevivência por meio da prestação de serviços como professor.

Essa nova relação entre Padilha e Paulo Honório, iniciada a partir do momento em que este se torna o novo dono das terras de São Bernardo, representa outra teoria desenvolvida por Marx, segundo a qual, “(...) para viver, os que não são proprietários tornam-se obrigados a colocar-se direta ou indiretamente a serviço dos proprietários, ou seja, tornar-se dependentes.” (Marx, 2001, p. 76). E, mais adiante, conclui que “(...) toda a sociedade se deve dividir em duas classes, os possuidores de propriedade e os trabalhadores sem propriedade.” (*Idem*, p. 110).

É importante lembrar que essa divisão de classes aparece representada em *São Bernardo* em vários momentos da narrativa, e o próprio protagonista vivencia os dois extremos: desprovido de propriedade, trabalha no eito para o pai de Luís Padilha, antigo dono da fazenda São Bernardo, da qual anos mais tarde, como já destacado, torna-se o proprietário, consolidando assim uma inversão de papéis sociais que viabilizará a formação do *ethos* de proprietário do protagonista.

Em um episódio da narrativa, Paulo Honório flagra Padilha e Marciano, responsável por tratar dos animais da fazenda, conversando à porta da escola, supostamente sobre as más condições de trabalho em São Bernardo, como imagina o protagonista, mas o que chama a atenção nesta cena é a manifestação da violência do proprietário contra seus trabalhadores, sobretudo contra Marciano:

Mandei-lhe o braço ao pé do ouvido e derrubei-o. Levantou-se zozzo, bambeando, recebeu mais uns cinco trompaços e levou outras tantas quedas. A última deixou-o esperneando na poeira. Enfim ergueu-se e saiu de cabeça baixa, trocando os passos e limpando com a manga o nariz, que escorria sangue. (Ramos, 2010, p. 81).

Os motivos aparentes do comportamento violento de Paulo Honório nesta cena seriam a falta de compromisso de Marciano com seu trabalho de tratar dos animais, os quais, segundo o protagonista, estariam sofrendo sede e fome, e a atitude do trabalhador ao responder para o patrão que já havia tratado dos animais e que ninguém mais aguentava trabalhar em São Bernardo: “—Ainda agorinha os cochos estavam cheios. Nunca vi gado comer tanto. E ninguém aguenta mais viver nesta terra. Não se descansa.” (*Idem, ibidem*).

Todavia, a real motivação de Paulo Honório para agir de maneira violenta é, na verdade, o reestabelecimento da “ordem” no ambiente de trabalho para evitar a união dos trabalhadores em torno de supostos ideais contrários à manutenção da lei imposta pelo proprietário, já que, no sistema capitalista de produção, segundo Marx, “A união entre capitalistas é comum e competente, enquanto a união entre trabalhadores é proibida e traz-lhes os mais árduos resultados.” (Marx, 2001, p. 65).

É essa visão de mundo que motiva Paulo Honório a agir com violência perante seus trabalhadores quando estes se encontram reunidos em conversas “proibidas”. Incapaz de aceitar uma ideologia contrária ao seu modo de perceber o mundo, usa de seu poder totalitário para evitar uma possível ameaça de difusão de ideais comunistas, que tanto o incomodam por representar uma afronta a toda sua autoridade.

Com isso, é possível notar a presença fantasmática e definidora do modelo escravista, pré-moderno, que colocou em tensão permanente as relações entre senhor e escravo durante o

longo período de escravidão pelo qual passou o Brasil e que ainda permanece, como resquício dessa época, nas relações de trabalho entre patrão e empregado.

Victor Nunes Leal, em seu livro *Coronelismo, enxada e voto*, oferece uma importante análise sobre o período da História do Brasil em que os chamados “coronéis” eram os donos de vastas propriedades rurais e do poder político da região em que viviam, obrigando seus trabalhadores a votarem no candidato que lhe garantisse a manutenção do poder e da autoridade local.

Segundo o autor, esse mecanismo, no entanto, assentava-se em duas fraquezas: “(...) fraqueza do dono de terras, que se ilude com o prestígio do poder, obtido à custa da submissão política; fraqueza desamparada e desiludida dos seres quase sub-humanos que arrastam a existência no trato das suas propriedades.” (Leal, 2012, p. 39).

Tratados como escravos, portanto, os trabalhadores do eito e seus familiares aceitam a subordinação ao senhor proprietário de terras em troca de trabalho (mesmo em condições precárias), moradia, sustento e total submissão em relação principalmente a questões políticas. Tornam-se, desse modo, fantoches de seu senhor em troca de sua sobrevivência e de toda sua família.

Esse mecanismo de relações aproxima o modelo escravista do modelo baseado nas “modernas” relações de trabalho entre patrão e empregado, contaminando-o com os vestígios de uma estrutura de organização social e política baseada no sistema patriarcal. Para Leal,

O poder que uns e outros ostentam, embora possa apresentar aspectos exteriores semelhantes, é expressão, num caso, da força de um sistema escravista e patriarcal em seu apogeu e, no outro, da fragilidade de um sistema rural decadente, baseado na pobreza ignorante do trabalhador da roça e sujeito aos azares do mercado internacional de matérias-primas e de gêneros alimentícios que não podemos controlar. (*Idem*, p. 40).

Em *São Bernardo*, Paulo Honório representa uma complexidade humana, com todos os desdobramentos contraditórios proporcionados pelos problemas históricos, políticos e sociais brasileiros da época em que se desenvolve a narrativa. A figura do coronel ávido pela manutenção de seu poder e status social de que trata Victor Nunes Leal, por exemplo, também pode servir de base para se pensar a combinação de traços contraditórios presentes na complexa caracterização de Paulo Honório, proprietário de uma promissora fazenda, que também se sente dono dos trabalhadores que nela habitam e, por isso, não permite a reunião destes para expressarem opiniões contrárias às suas.

O resultado desse conflito ideológico é, portanto, a imposição de um regime de trabalho baseado na total submissão do trabalhador ao proprietário, detentor do poder de comando, controle da produção e censura da liberdade de expressão, como ocorre em outro episódio em que Padilha é surpreendido pelo patrão proferindo mais um de seus discursos considerados subversivos e “perigosos” para a manutenção da ordem patriarcal. O excerto é relativamente longo, mas muito importante para ilustrar todo o conflito ideológico entre patrão e empregados:

Nesse ponto surgiu-me um pequeno contratempo. Uma tarde surpreendi no oitão da capela (a capela estava concluída; faltava pintura) Luís Padilha discursando para Marciano e Casimiro Lopes:

– Um roubo. É o que tem sido demonstrado categoricamente pelos filósofos e vem nos livros. Vejam: mais de uma légua de terra, casas, mata, açude, gado, tudo de um homem. Não está certo.

Marciano, mulato esbodegado, regalou-se, entronchando-se todo e mostrando as gengivas banguelas:

– O senhor tem razão, seu Padilha. Eu não entendo, sou bruto, mas perco o sono assuntando nisso. A gente se mata por causa dos outros. É ou não é, Casimiro?

Casimiro Lopes franziu as ventas, declarou que as coisas desde o começo do mundo tinham dono.

– Qual dono! gritou Padilha. O que há é que morremos trabalhando para enriquecer os outros.

Saí da sacristia e estourei:

– Trabalhando em quê? Em que é que você trabalha, parasita, preguiçoso, lambaio?

– Não é nada não, Seu Paulo, defendeu-se Padilha, trêmulo. Estava aqui desenvolvendo umas teorias aos rapazes.

Atirei uma porção de desaforos aos dois, mandei que arrumassem a trouxa, fossem para a casa do diabo.

– Em minha terra não, acabei já rouco. Puxem! Das cancelas para dentro ninguém mija fora do caco. Peguem as suas burundangas e danem-se. Com um professor assim, estou bonito. Dou por visto o que este sem-vergonha ensina aos alunos. (...).

À noite reuni Marciano e Padilha na sala de jantar, berrei um sermão comprido para demonstrar que era eu que trabalhava para eles. (...).

– Por esta vez passa. Mas se me constar que vocês andam com saltos de pulga, chamo o delegado de polícia, que isto aqui não é a Rússia, estão ouvindo? E sumam-se. (Ramos, 2010, p. 44-45).

Como demonstra o trecho, Padilha possui um ponto de vista estruturado em alguns princípios da ideologia comunista, como a consciência da desigualdade social proporcionada pela detenção de uma propriedade privada por um único sujeito, Paulo Honório, dono de “mais de uma légua de terra, casas, mata, açude, gado, tudo de um homem”, como ele afirma durante suas considerações.

A voz revolucionária de Padilha, no entanto, é abafada pelos gritos tirânicos do patrão. Sua atitude opressora reflete a tradição patriarcal baseada na ideologia de dominação de terras por meio do uso da violência. Como Padilha reflete em seu discurso sobre a injusta posse das vastas terras de São Bernardo por um único sujeito, o proprietário o recrimina violentamente e o humilha, dispensando-o da função de professor.

Assim também procede com relação a Marciano, o “mulato esbodegado”, dispensado de suas funções por concordar com as ideias apresentadas e defendidas por Padilha. O único a não sofrer repreensão alguma é Casimiro Lopes, fiel trabalhador que sempre ajudou o patrão a desenvolver seu projeto de expansão das terras da fazenda, sem nunca questionar os métodos aplicados, legitimando, assim, o poder de posse do proprietário.

O submisso guarda-costas sequer possui poder de fala durante a narrativa. No trecho transcrito anteriormente, por exemplo, o narrador cede o poder de voz a Padilha e a Marciano, cujas falas são reproduzidas por meio do uso de travessão, sinal gráfico indicativo desse poder de voz cedido a um determinado personagem pelo narrador.

A Casimiro Lopes, porém, o Paulo Honório-narrador não cede o poder de voz, sendo sua “fala” incorporada ao discurso do próprio narrador (“Casimiro Lopes franziu as ventas, declarou que as coisas desde o começo do mundo tinham dono.”). A total subordinação do fiel capanga, desse modo, é representada formalmente na narrativa, por meio da incorporação de sua voz à voz de seu “proprietário”. Seu vocabulário reduzido também corrobora a ausência de falas ao longo da narração:

Casimiro Lopes é coxo e tem um vocabulário mesquinho. Julga o mestre-escola uma criatura superior, porque usa livros, mas para manifestar essa

opinião arregala os olhos e dá um pequeno assobio. Gagueja. No sertão passava horas calado, e quando estava satisfeito, aboiava. Quanto a palavras, meia dúzia delas. Ultimamente, ouvindo pessoas da cidade, tinha decorado alguns termos, que empregava fora de propósito e deturpados. (*Idem*, p. 41).

Casimiro Lopes também é o encarregado por fazer os trabalhos sujos ordenados pelo patrão. Sem vontade própria e sempre submisso aos interesses de Paulo Honório, o guarda-costas concretiza todas as vontades de seu dono, representando-o por meio dos atos que pratica sob suas ordens.

Uma cena que merece destaque neste momento é quando, em uma das discussões entre o casal, Madalena chama o marido de assassino, deixando-o profundamente perplexo e o motivando a racionalizar sobre o ponto de vista da esposa em relação a si próprio a partir de uma curiosa relação com Casimiro Lopes: “Assassino! Que sabia ela da minha vida? (...). Ela não tinha chamado assassino a Casimiro Lopes, mas a mim. Naquele momento, porém, não vi nas minhas ideias nenhuma incoerência. E não me espantaria se me afirmassem que eu e Casimiro Lopes éramos uma pessoa só.” (*Idem*, p. 109-110).

O binômio Paulo Honório/Casimiro Lopes surge como um modo de o proprietário refletir sobre a acusação de assassino feita por Madalena. A reflexão do narrador revela a existência de um outro binômio, o da ordem/execução, que marca a relação entre Paulo Honório e seu fiel guarda-costas, uma espécie de duplo autômato do protagonista, como demonstrado anteriormente.

Submisso às vontades e ordens do patrão, Casimiro Lopes representa o homem simples inserido em um sistema de opressão e domínio por parte daqueles que detêm o poder de ordem e controle. O capanga fiel e dedicado funcionaria como o principal instrumento de execução de tarefas ilícitas ordenadas por Paulo Honório, como o assassinato do velho Mendonça em nome de um projeto expansionista ilegal, isto é, a expansão das terras de São Bernardo por meio da invasão das terras vizinhas.

No entanto, como afirma Gracielle Marques, em seu estudo intitulado *Geografias do drama humano: leituras do espaço em São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, a responsabilidade de Casimiro Lopes nos crimes praticados “(...) é relativa, porque age no lugar do patrão. Ambos formam um binômio vontade/ação que é assumido pelo narrador.” (Marques, 2010, p. 108).

A relativa responsabilização do guarda-costas pelos atos realizados em nome do proprietário pode ser compreendida com base no binômio sugerido pela estudiosa; no entanto, também é viável pensar a relação entre Paulo Honório e Casimiro Lopes a partir de um outro binômio, o da ordem/execução, em vez de vontade/ação, uma vez que se ajusta melhor à ótica adotada para compreender a relação entre o proprietário, que dá as ordens, e o capanga, que as executa de forma submissa e até mesmo espontânea, como se não possuísse opinião própria para contestar as decisões do patrão.

Casimiro Lopes, assim como todos os trabalhadores de São Bernardo, então, podem ser compreendidos como meras “sombras” de Paulo Honório, dono da fazenda onde vivem e até mesmo das vidas que levam. O forte “sentimento de propriedade” (Candido, 1992) de que trata Antônio Candido, em *Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*, surge nas relações de trabalho que Paulo Honório desenvolve com todos ao seu redor, principalmente com seus empregados.

Após concretizar seu objetivo de vida, isto é, tornar-se proprietário da fazenda São Bernardo, o sentimento de propriedade contamina sua relação com o outro, especialmente com seus trabalhadores e sua esposa, a qual não suporta os atos de violência e as crises de ciúmes do marido e supostamente enlouquece, chegando ao ponto de tirar a própria vida.

Como a história toda é narrada por Paulo Honório, novamente o que predomina é esse sentimento de propriedade que o caracteriza, uma vez que é a partir de seu ponto de vista que a

narrativa se desenvolve. Assim, o narrador possui o poder da palavra escrita para narrar sua própria história, a partir de suas lembranças, reflexões e conclusões.

O segundo romance de Graciliano apresenta, então, uma narrativa sobre a ascensão e posterior decadência de uma propriedade a partir do ponto de vista do proprietário, ou seja, do dominador, o qual, de posse da palavra escrita, tem um novo poder de controle, o simbólico, desta vez em relação à narrativa que se desenvolve. Trata-se, portanto, do poder sendo representado por um olhar de dentro, a perspectiva de Paulo Honório, o qual, a propósito, sempre exercita o hábito de olhar, observar o outro para tirar conclusões, como já demonstrado anteriormente.

Assim, a função do olhar do protagonista ao longo da narrativa também se relaciona com o sentimento de propriedade que o caracteriza, já que, por meio do olhar, é possível selecionar dentro do campo de visão o que se deseja “possuir”, isto é, observar. Em outras palavras, direcionar o olhar para algo ou alguém, selecionar e ajustar o foco de observação, e por fim fixar esse olhar em algum ponto significam, de certa forma, “possuir” a imagem de algo ou alguém durante um determinado tempo, dentro do próprio campo de visão, a partir do que é selecionado por meio do desejo do olhar.

No entanto, com relação ao olhar do narrador, que tem o poder de controlar a história que conta, como geralmente ocorre nas narrativas em primeira pessoa, esse narrador deve ser objeto de desconfiança por parte do leitor, uma vez que sua posição privilegiada de poder narrar uma história a partir de seu próprio ponto de vista e de suas memórias contribui para que seja considerado como um narrador não confiável. Desse modo, tanto Paulo Honório-protagonista como Paulo Honório-narrador não são confiáveis.

Roberto Schwarz, em seu estudo sobre *Dom Casmurro* presente no livro *Duas meninas*, destaca a falta de credibilidade de Bentinho como narrador devido principalmente ao foco narrativo do romance, também narrado em primeira pessoa pelo próprio sujeito acusador, que, ao longo do enredo, revela-se um potencial sujeito a ser acusado.

O “discurso envenenado” presente em *Dom Casmurro* também é constituído por outros elementos, como afirma Schwarz: “O livro tem algo de armadilha, com lição crítica incisiva – isso se a cilada for percebida como tal. Desde o início há incongruências, passos obscuros, ênfases desconcertantes, que vão formando um enigma.” (Schwarz, 1997, p. 09).

Assim como ocorre ao longo de *Dom Casmurro*, a narrativa de Paulo Honório também deve ser vista como objeto de desconfiança pelo leitor, já que apresenta vários elementos que, combinados, formam uma armadilha, comparável a mais uma tocaia ou “ratoeira” armada pelo narrador em seu novo jogo de gato e rato que desenvolve na medida em que narra sua história.

No tempo do enunciado, ou seja, no momento em que se passa a história, Paulo Honório é o protagonista capaz de passar por cima de tudo e de todos para concretizar seus propósitos. Inicia, por exemplo, uma amizade falsa com Luís Padilha, repleta de intenções veladas, para conseguir tomar posse das terras de São Bernardo quando Padilha passa por um momento de profundo desespero devido às dívidas que possuía.

Além desse episódio, o protagonista também se revela um sujeito não confiável quando visita Madalena durante vários dias, com o pretexto de lhe oferecer emprego como professora na escola que constrói em São Bernardo. Porém, após ouvir a recusa da jovem, confessa-lhe que a verdadeira intenção de suas frequentes visitas é propor-lhe um outro “negócio”, isto é, o casamento: “(...) Para ser franco, essa história de escola foi tapeação.” (Ramos, 2010, p. 66).

Assim como ocorre no tempo do enunciado, Paulo Honório, no tempo da enunciação, isto é, no momento em que desenvolve sua narrativa, também se apresenta como um sujeito não confiável, conforme revelam algumas passagens nas quais se percebe seu método de manipulação dos acontecimentos narrados: “Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. (...) É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço.” (*Idem*, p. 59).

Selecionar dos acontecimentos passados somente o que lhe interessa e convém garante ao narrador controlar todo o conteúdo apresentado ao leitor, de modo a tentar seduzi-lo a compartilhar de um mesmo ponto de vista. Como Paulo Honório habituou-se a “jogar” com o outro para alcançar alguma finalidade, também joga com as palavras durante sua narrativa a fim de convencer o leitor sobre a veracidade dos fatos narrados, o que também ilustra o próprio método compositivo do narrador.

O uso da metalinguagem e o diálogo com um leitor imaginário, recursos muito explorados por Machado de Assis em suas obras, por exemplo, representam uma maneira de Paulo Honório chamar a atenção do leitor para a composição da narrativa e alcançar sua adesão ao relato: “Ora vejam. Quando arrastei Costa Brito para o relógio oficial, apliquei-lhe uns quatro ou cinco palavrões obscenos. Esses palavrões, desnecessários porque não aumentaram nem diminuíram o valor das chicotadas, sumiram-se, conforme notarás quem reler a cena da agressão.” (*Idem, ibidem*).

O leitor é parte fundamental durante o processo de construção de sentido do texto, a partir de sua bagagem cultural, posição social, formação acadêmica, dentre vários outros fatores que podem influenciar seu ponto de vista e sua interpretação sobre os acontecimentos narrados. Essa influência, todavia, pode acontecer sobretudo pelas estratégias narrativas mobilizadas pelo narrador.

Assim, quando Paulo Honório afirma que procederá de uma determinada maneira em sua narrativa, valendo-se do recurso da metalinguagem, e em seguida concretiza sua afirmação, o que pode estar em jogo é o desejo de conquistar a confiança do leitor. Refletir sobre seu próprio estilo de escrita e fazer referências objetivas ao modo de composição de capítulos e episódios do passado são estratégias que revelam aspectos aparentes da estrutura narrativa, facilmente verificáveis pelo leitor, que, diante da constatação da coerência textual, é seduzido gradativamente a confiar no narrador:

Essa descrição, porém, só seria aqui embutida por motivos de ordem técnica. E não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras. Tanto que vou cometer um erro. Presumo que é um erro. Vou dividir um capítulo em dois. Realmente o que se segue podia encaixar-se no que procurei expor antes desta digressão. Mas não tem dúvida, faço um capítulo especial por causa da Madalena. (*Idem, ibidem*).

No entanto, um excerto que contribui com a tese de que Paulo Honório se trata, na verdade, de um narrador não confiável, com lapsos de memória, é quando ele revela a falta de clareza em suas recordações: “Uma coisa que omiti e produziria bom efeito foi a paisagem. (...) Hoje isso forma para mim um todo confuso, e se eu tentasse uma descrição, arriscava-me a misturar os coqueiros da lagoa, que apareceram às três e quinze, com as mangueiras e os cajueiros, que vieram depois.” (*Idem, ibidem*).

Embora haja falta de nitidez em relação às suas lembranças da paisagem natural, há paralelamente uma precisão numérica muito significativa, como demonstra o trecho anterior, no qual o narrador menciona o horário exato em que observava alguns elementos da natureza durante sua viagem de trem ao lado de D. Glória.

Essa exatidão com os números aparece ao longo da narrativa e revela a preocupação e precisão de Paulo Honório ao quantificar tudo ao seu redor, além de constituir um exemplo de sua personalidade objetiva e prática, seu *ethos* de proprietário e a ética dos números que orienta sua vida. Logo no início de sua narrativa, por exemplo, elabora uma imagem de si com base na precisão de informações numéricas e na objetividade de suas descrições físicas, como já destacado anteriormente.

A precisão com os números também aparece na referência à quantidade de tempo que Paulo Honório permanece preso – “(...) três anos, nove meses e quinze dias na cadeia (...)”

(*Idem*, p. 10) – e sobretudo quando se refere a valores monetários – “A velha Margarida mora aqui em S. Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. Custa-me dez mil-réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que me deu.” (*Idem, ibidem*).

Nesse excerto, fica evidente a ausência de valor afetivo do narrador em relação à velha doceira que o criou. Sua consideração por esta personagem que lhe serviu de mãe é traduzida pelo valor monetário que ela lhe custa semanalmente, quantia vista por ele como “suficiente” para retribuir tudo o que ela lhe ofereceu durante a infância e adolescência. Assim, o sentimento de gratidão que Paulo Honório poderia expressar é substituído pela quantia de capital gasto para zelar por sua mãe adotiva.

Até mesmo em noites de insônia o protagonista aparece imaginando grandes lucros com sua produção: “Depois contava cem, e soltava o dedo grande; mais cem, o fura-bolo; e quando chegava a dois mil, as duas mãos estavam abertas. Repetia a leseira, imaginava para cada dedo que se movia um conto de réis de lucro no balanço, o que me rendia fortuna imensa (...)” (*Idem*, p 118).

Todas essas passagens exemplificam o apego de Paulo Honório aos bens materiais e principalmente ao capital. Realizar transações financeiras, negociar valores e quantificar com precisão medidas de tempo, idade, peso e, sobretudo, valores monetários constituem ações frequentes ao longo do enredo, como uma espécie de exercício mecânico e habitual.

Luiz Costa Lima, em seu estudo sobre “A reificação de Paulo Honório”, presente no livro *Por que Literatura*, reflete, com base nas conclusões do pensador francês Lucien Goldmann, sobre o processo que influenciou o proprietário a constantemente reificar a vida, seus valores e todos ao seu redor, devido principalmente ao forte desejo de possuir a fazenda São Bernardo.

Ao citar Goldmann, Lima lembra que “(...) o desenvolvimento da produção capitalista fundada sobre o fator puramente quantitativo do valor de troca progressivamente fechou a compreensão dos homens aos elementos qualitativos e sensíveis do mundo natural.” (Lima, 1969, p. 52-53). Em outras palavras, com o advento do capitalismo como sistema de produção e organização da sociedade, o sujeito passou a valorizar apenas o que possui valor quantitativo de troca, desconsiderando a dimensão qualitativa do mundo ao seu redor.

De certa forma, Paulo Honório, levando em consideração todo o conjunto do romance, pode ser encarado como uma espécie de personificação do sistema capitalista, bruto e embrutecedor. Em seu afã de possuir São Bernardo, o protagonista passa a perceber a natureza, os outros e até a si próprio através de seu olhar reificador, por meio do qual abandona as características qualitativas e passa a enxergar apenas valores quantitativos. Com isso, Paulo Honório representa, segundo Luiz Costa Lima, uma espécie de “Obscuro Midas nordestino.”³ (*Idem*, p. 58).

³ De acordo com Ovídio, em *As Metamorfoses*, Midas, filho de uma deusa com um mortal, era o rei da região da Frígia, caracterizado sobretudo pela ganância e apego a bens materiais. Certa vez, Sileno, pai de criação de Dioniso, deus do vinho e da orgia, aparece na cidade completamente embriagado, e os soldados de Midas o prendem e o levam até o rei, o qual, reconhecendo Sileno, ordena que o soltem imediatamente. Como forma de manifestar as boas vindas, o rei Midas decide oferecer uma festa em homenagem a Sileno, a qual dura dez dias e dez noites. Em seguida, leva-o até Dioniso, que, como forma de agradecimento, oferece ao rei a oportunidade de escolher qualquer tipo de recompensa. Sem pensar muito, Midas pede para que se transforme em ouro tudo o que por ele fosse tocado. Dioniso, apesar de reconhecer a extrema ganância do rei, concede-lhe esse desejo, e Midas, em um primeiro momento, demonstra grande satisfação, pois finalmente ser-lhe-ia possível tornar-se o homem mais rico e poderoso do mundo. O rei da Frígia exercita seu novo dom transformando vários objetos ao seu redor em ouro, apenas com um simples toque. Porém, quando sente necessidade de se alimentar, percebe que seu poderoso dom, na verdade, representa uma terrível maldição, pois não consegue comer, nem beber, já que tudo o que tocava seus lábios transformava-se em ouro. Desesperado, Midas, então, pede para Dioniso desfazer seu pedido. O deus do vinho, percebendo a sinceridade do sofrimento do rei, aconselha-o a se banhar na nascente do rio localizado nas proximidades da cidade de Sardes, para que a água pura e cristalina lavasse seu corpo e levasse sua maldição através da correnteza. Midas segue as orientações de Dioniso e, enfim, consegue reverter sua situação agônica.

A comparação entre Paulo Honório e o personagem mitológico é bastante oportuna, já que ambos se caracterizam pela ambição de riqueza e poder. Ao conquistarem o que desejam, percebem a gravidade das consequências geradas pelo excesso de ganância, irreversíveis no caso do proprietário de São Bernardo, que, em um mundo desencantado, não pode contar com a intervenção dos deuses, mas unicamente com a possibilidade de organizar suas memórias e refletir sobre seus atos por meio da escrita de si.

No entanto, vale lembrar que “tomar posse” da escrita para organizar o caos interior é completamente diferente de tomar posse de uma fazenda e reconstruí-la. A experiência da escrita constitui uma nova realidade para Paulo Honório, uma experiência totalmente nova, que surge a partir de uma motivação interior. Assim, a narrativa de tom confessional representa a reviravolta na vida do proprietário fracassado, podendo ser inclusive considerada como forma de redenção e possibilidade de humanização:

Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar. Levanto-me, chego à janela que deita para a horta. (...). Volto a sentar-me, releio estes períodos chinfrins. Ora vejam. Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo. (Ramos, 2010, p. 8).

Todas as reflexões sobre seu passado e a autocrítica viabilizadas por meio do exercício da escrita aparecem em alguns momentos da narrativa, revelando a consciência do Paulo Honório-narrador sobre seu passado de brutalidades e violências, e as consequências de seus atos: “Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada.” (*Idem*, p. 140).

Se no tempo do enunciado o Paulo Honório-protagonista “possuía” todos ao seu redor por meio do olhar, observando sobretudo as características físicas que pudessem revelar supostos traços de personalidade, no tempo da enunciação o Paulo Honório-narrador volta seu olhar para si mesmo e acaba percebendo-se como um monstro calejado, de “casca espessa” e “sensibilidade embotada”, isto é, recalçada.

Aquela objetividade que caracteriza sua autodescrição no início da narrativa perde-se no final, fica diluída em meio às deformações físicas observadas. Como sua existência não tem mais sentido, seu *ethos* discursivo agora é baseado em sua subjetividade e no modo como se representa no discurso:

Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte! A desconfiança também é consequência da profissão. Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes. (*Idem*, p. 144).

É importante destacar que o trecho transcrito representa a relação entre deformação (estilística) e leitura crítica do mundo e da sociedade moderna brasileira do início do século XX, além de revelar alguns elementos típicos do Expressionismo recorrentes no estilo descritivo de Graciliano, como, por exemplo, a deformação da realidade que circunda o artista/narrador, percebida como uma realidade caótica, horrível e opressora, e a desfiguração

do ambiente e do próprio corpo devido à dor causada pela experiência do sentido trágico da vida.

De acordo com Andrea Trench de Castro, no ensaio “*São Bernardo* e a experiência trágica do homem moderno sob o espectro da alienação”, “(...) a perspectiva trágica da narrativa revela-se, entre outros aspectos, no reconhecimento do fracasso de sua [Paulo Honório] empreitada capitalista e, mais agudamente, de suas relações pessoais, já que se reconhece enquanto ser embrutecido, egoísta e mesquinho.” (Castro, 2017, p. 124).

Segundo a autora, outro elemento que contribui com a dimensão trágica em *São Bernardo* é a solidão em que se encontra o narrador, abandonado por praticamente todos após a morte de Madalena. Mergulhado nas lembranças de um passado de ascensão e decadência, apartado dos homens e distante de qualquer convívio social, Paulo Honório surge como um homem solitário, um sujeito arruinado, deformado pela vida marcada por episódios de brutalidades e violências.

Logo no início, a temática do isolamento e solidão aparece representada inclusive na estrutura formal da narrativa, quando, sentado à mesa da sala de jantar em meio às suas recordações e reflexões, o narrador refere-se a seu filho e, em seguida, desenvolve um aparente diálogo consigo mesmo, como demonstra a passagem:

E o pequeno que ali está chorando necessita quem o encaminhe e lhe ensine as regras de bem viver.

– Então para que escreve?

– Sei lá!

O pior é que já estraguei diversas folhas e ainda não principiei. (Ramos, 2010, p. 9).

Como revela o excerto, a criança aparece como um sujeito anônimo, o que também ocorre em várias outras narrativas de Graciliano, como, por exemplo, em *Vidas Secas*, no qual os filhos de Fabiano aparecem como “o menino mais velho” e “o menino mais novo”, e em *Infância*, que apresenta a história de um menino anônimo alvo de manifestações de violência e opressão por parte principalmente de seus pais.

Ao ver o pequeno filho chorando, Paulo Honório então conclui que a criança precisa de alguém que “o encaminhe e lhe ensine as regras de bem viver”, revelando não apenas o reconhecimento de sua incapacidade para educar o próprio filho, mas também seu profundo desânimo em relação à vida.

Além de Paulo Honório e do filho anônimo, ninguém mais encontra-se presente na sala de jantar; então, surgem duas falas aparentemente estranhas em relação à narrativa como um todo, textualmente indicadas pelo sinal gráfico do travessão, sinal geralmente usado para ceder voz a um personagem e indicar as falas e diálogos presentes em um texto escrito.

A pergunta e a resposta representam uma espécie de diálogo entre Paulo Honório consigo mesmo, e a pergunta elaborada tem como resposta um breve e seco “Sei lá!”, que sugere o aspecto enigmático da questão. Como se trata de uma indagação elaborada (mas não respondida de fato) por Paulo Honório para si mesmo, é possível afirmar que, logo no início de sua história, ele se percebe como um enigma a ser decifrado, uma espécie de esfinge, e a chave para essa autodecifração é a própria narrativa que desenvolve. E somente no final de *São Bernardo* o enigma reaparecerá com uma possível resposta:

Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável.

Foi aí que surgiu a ideia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta história. A ideia gorou, o que já declarei. Há cerca de quatro meses, porém, enquanto escrevia a certo sujeito de Minas, recusando

um negócio confuso de porcos e gados zebu, ouvi um grito de coruja e sobressaltei-me.

Era necessário mandar no dia seguinte Marciano ao forro da igreja.

De repente voltou-me a ideia de construir o livro. Assinei a carta ao homem dos porcos e, depois de vacilar um instante, porque nem sabia começar a tarefa, redigi um capítulo.

Desde então procuro descascar fatos, aqui sentado à mesa da sala de jantar fumando cachimbo e bebendo café, à hora em que os grilos cantam e a folhagem das laranjeiras se tingem de preto.

Às vezes entro pela noite, passo tempo sem fim acordando lembranças. Outras vezes não me ajeito com esta ocupação nova.

Anteontem e ontem, por exemplo, foram dias perdidos. Tentei debalde canalizar para termo razoável esta prosa que se derrama como a chuva da serra, e o que me apareceu foi um grande desgosto. Desgosto e a vaga compreensão de muitas coisas que sinto.

Sou um homem arrasado. (*Idem*, p. 139-140).

A árdua tarefa de se “ajeitar” com a nova ocupação, de “descascar fatos” e “acordar lembranças” por vezes causa desgosto a Paulo Honório, como ele próprio afirma, mas se trata do meio que lhe proporciona uma “vaga compreensão” de muitas coisas que sente, o que pode ser compreendido como o início de um processo de decifração do enigma que o constitui, a partir de uma máxima filosófica que atravessa a História da Humanidade: “Conhece a ti mesmo”; ou ainda a partir do desafio lançado pela Esfinge de Tebas a todos os que cruzam o seu caminho: “Decifra-me ou devoro-te”.

Desse modo, a escrita em *São Bernardo* inaugura uma tímida (porém significativa) tomada de consciência por parte de um sujeito que se encontra tragicamente dominado pelos fantasmas do passado. Ao expressar, portanto, seus sentimentos negativos no momento em que desenvolve sua narrativa, Paulo Honório faz um movimento de criação que parte de seu mundo interior, da sua subjetividade, para o mundo exterior, fazendo-o perceber o universo ao seu redor e até sua própria imagem de maneira totalmente distorcida, o que, a propósito, constitui a principal característica do Expressionismo. Trata-se, então, de uma deformação muito significativa para a análise do proprietário decadente.

Ana Cláudia de Oliveira, no ensaio “Expressionismo como modo de vida e moda”, considera que a estética expressionista representa os estados da alma a partir de sua relação com o espaço exterior, e conclui que essa relação pode ser conflituosa e representar, por exemplo, um mundo opressivo e ameaçador para o sujeito, que almeja alcançar certa unidade perdida. (Oliveira, in Guinsburg, 2002, p. 553).

Não há dúvidas de que Paulo Honório, após destruir Madalena e se ver arruinado, entra em uma espécie de conflito com seu próprio sistema de valores, típico de um mundo em decadência que não encontra mais respaldo em um contexto de modernização das relações de trabalho e modos de produção. A alternativa que encontra, então, é escrever sua história de ascensão e decadência como forma de ordenar o caos interior e “exorcizar” seus demônios pessoais. Sua narrativa, assim, carrega indícios de seu estado de alma, e as passagens que podem ser consideradas como descrições expressionistas revelam todo esse conflito interior e até mesmo certo pessimismo exagerado.

A propósito, Walter Benjamin, em seu estudo sobre a *Origem do drama barroco alemão*, analisa a arte expressionista em comparação com a arte desenvolvida no período Barroco e conclui que o *exagero*, tanto no plano da forma como no plano do conteúdo, é o ponto que aproxima as duas formas de representação da realidade.

Apesar de as duas manifestações artísticas ocorrerem em épocas diferentes, o pensador alemão reflete sobre as principais semelhanças entre os dois períodos históricos e afirma que:

Essas produções não brotam no solo de uma existência comunitária estável; a violência voluntarista de seu estilo procura, pelo contrário, mascarar pela literatura, a existência de produções socialmente válidas. Como o expressionismo, o Barroco é menos a era de um *fazer* artístico que de um inflexível *querer* artístico. É o que sempre ocorre nas épocas de decadência. (Benjamin, 1984, p. 77, *destaques do autor*).

O recurso recorrente do Expressionismo no estilo descritivo de Graciliano Ramos ganha especial significação à luz das conclusões de Benjamin, uma vez que tanto o romancista como seus personagens e narradores encontram-se situados em contextos históricos de transição e instabilidade social marcados, sobretudo, pela violência, opressão e decadência de valores.

De modo geral, a estética expressionista e os princípios básicos do Barroco podem ser compreendidos, segundo Benjamin, como tendências artísticas atemporais, já que podem ser encontradas em períodos históricos caracterizados pelo conflito de opostos e transição de valores e ideais.

A visão de si próprio como um monstro, um sujeito disforme, representa a exteriorização de um estado de alma perturbado, um conflito que Paulo Honório vivencia como condição de vida imposta pela “profissão” escolhida. A visão de si como um monstro, uma espécie de esfinge enigmática para si próprio, o desagrada profundamente: “Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas.” (Ramos, 2010, p. 144).

Mas fechar os olhos não devolve a paz de espírito a Paulo Honório: “Se me vejo ao espelho, a dureza da boca e a dureza dos olhos me descontentam.” (*Idem*, p. 142). Desse modo, a maneira como se percebe no fim de seu relato revela a consciência que possui sobre suas enfermidades da alma e características negativas, exteriorizadas e minadas no plano do próprio corpo.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

CASTRO, Andrea Trench de. *São Bernardo e a experiência trágica do homem moderno sob o espectro da alienação*. In: JUNIOR, Benjamin Abdala. *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

FERACINE, Luiz. *Karl Marx ou A sociologia do Marxismo*. (Coleção Pensamento e Vida, v. 8). São Paulo: Editora Escala, 2011.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LIMA, Luiz Costa. *Por que Literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.

MARQUES, Gracielle. *Geografias do drama humano: leituras do espaço em São Bernardo, de Graciliano Ramos, e Pedro Páramo, de Juan Rulfo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

MORETTI, Franco. *O burguês: entre a história e a literatura*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

OLIVEIRA, Ana Paula de. Expressionismo como modo de vida e moda. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VARNHAGEN e as LINHAGENS do PENSAMENTO CONSERVADOR no BRASIL

ou

De PORTUGAL ao BRASIL: O CONSERVADORISMO em BUSCA de UMA METÁFORA

Marcelo Barbosa da Silva*

RESUMO: Parte integrante de uma pesquisa sobre as raízes do pensamento conservador no Brasil, tendo por corpus a obra de Francisco Adolfo de Varnhagen, o presente artigo trata das relações entre sociedade e cultura em Portugal durante o período colonial. São abordados, em especial, processos como a expansão da religiosidade católica e a estrutura de classes naquele país ibérico, se detendo o foco sobre o relativo fracasso do transplante de instituições feudais e/ou patrimonialistas lusitanas para a periferia brasileira. Fenômenos estes, creio, de grande repercussão sobre a formação da nossa cultura e sua principal manifestação no século XIX, a literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, Questão Nacional, história.

Lidar com a gênese do conservadorismo em nosso país, pela ordem natural das coisas, deveria nos conduzir à seguinte questão: quais as principais vertentes formadoras dessa ideologia no período que recobre a maior parte do século XIX? Seria um bom e sólido ponto de partida. No entanto, por considerar ainda muito atuais certas representações conservadoras na quadra contemporânea, gostaria de pedir licença para propor uma abordagem diferente. Por que não indagar justamente o inverso? Isto é, porquê não perquirir o motivo pelo qual instituições sociais e formas de consciência conservadoras, de grande vigor nas áreas metropolitanas, vieram a malograr (total ou parcialmente) em tentativas de transposição para a realidade de nossa periferia? A identificação desses insucessos - ou êxitos apenas limitados – diria muito, assim entendendo, sobre a vida de idéias no período correspondente ao Primeiro e Segundo Reinados (1822-1889) e suas relações com o tema aqui tratado: a ideologia conservadora e o pensamento de Varnhagen.

O primeiro desses insucessos – mas não o único, por certo – diz respeito à tentativa de transplante das relações sociais de Portugal para o Brasil e não pode ser problematizado sem uma aproximação conceitual ao termo conservadorismo.

O *Dicionário de Política*, organizado por Norberto Bobbio (1993), associa a prática conservadora ao conjunto de comportamentos orientados para “a manutenção do sistema político existente e dos seus modos de funcionamento, apresentado-se como contraparte das forças inovadoras”. Por essa síntese, o conservadorismo apenas adquire nitidez quando contrastado com seu par dialético, as ideologias do progresso, essas últimas

*Marcelo Barbosa da Silva é pós-doutorando em Literatura Comparada pela UERJ.

entendidas pelo complexo de manifestações unificadas pela crença nas possibilidades de aperfeiçoamento da humanidade e do indivíduo, e que, nada obstante a sua infinita possibilidade combinatória, findam por convergir para três vertentes principais, não excludentes entre si: a escolha da democracia como método de composição de conflitos em lugar da dominação autocrática; a separação entre Estado e religião; e o reconhecimento do papel da luta de classes no processo histórico. Em suma, o amálgama emergente do transe gerado pelas chamadas revoluções burguesas, a mais paradigmática entre todas, a francesa de 1789.

Convém, de início, numa abordagem como a proposta neste texto, promover uma distinção de corte conceitual entre conservadorismo e reacionarismo. Tais termos informam fenômenos distintos. E, embora equiparar uma corrente a outra constitua prática disseminada no mundo contemporâneo, especialmente por parte das mídias, seus conteúdos pouco se confundem. Em comum, por certo, partilham da mesma origem: a de resposta – aristocrática, em sua gênese - aos dilemas sociais e políticos originados pelos processos de industrialização e urbanização em curso nas sociedades pioneiras no desenvolvimento da manufatura, a exemplo da Grã-Bretanha. Seus programas também apresentam semelhança, notadamente a defesa de instituições como a propriedade privada e tradição familiar. No que se refere ao método de ação, no entanto, as divergências se acumulam: malgrado recaídas autoritárias, em períodos de hiato de hegemonia, geralmente os conservadores perseguem o fortalecimento da democracia parlamentar assentada em maiorias de centro-direita; já os reacionários sentem-se mais confortáveis no espaço situado à extrema-direita do espectro político, privilegiando as soluções de força e de menosprezo dos mecanismos de voto. O caudal reacionário, de inspiração buscada junto a autores como Joseph De Maistre (Saez, 2017), se inaugura com a Restauração Monárquica e, no século XX, desemboca nos nacionalismos de direitas contemporâneos (abrangendo, provavelmente, no mesmo guarda-chuva de definição, o fascismo italiano e nazismo alemão).

Outra questão: seria correto confinar o aparecimento de modalidades de pensamento conservador somente a países já introduzidos aos conflitos inerentes ao desenvolvimento industrial como o Reino Unido e a França ao fim do século XVIII? De maneira alguma, ao que as evidências indicam. Mesmo sem exhibir maior consistência doutrinária, formas de resistência à disseminação dos valores do progresso surgiram por todo o subcontinente europeu. Da Rússia czarista a uma Alemanha ainda distante da unificação. Isso aconteceu por onde quer que surgissem oposições entre o estilo de vida do campo e o das cidades ,

tensão em estado de latência desde os fins da idade média, informa o crítico e historiador literário, Raymond Williams (2011).

Em Portugal, cabe a ressalva, a mística do apego ao passado – em parte decorrente de processos de precocidade na definição de uma identidade nacional, pioneira ao Sul da Europa – assumiu personificações particulares. Não foi encarnada pela aristocracia agrária, em declínio desde o aparecimento da Dinastia de Avis (1383). Em Terras do *Luso*, a tarefa de encenar o papel de guardião das tradições recaiu sobre um estrato administrativo e militar (Saraiva e Lopes, 2008), agressivamente expropriador das rendas da antiga nobreza de sangue e, simultaneamente, usurpador do mandato comercial da proto-burguesia financeira, de origem judaica, a partir do século XVI. Fortalecida pelos privilégios obtidos junto à Coroa, em especial, o monopólio das rotas de importação e exportação, essa camada colocou-se firmemente a favor da expansão por terra e das grandes navegações, deixando para a velha aristocracia a preocupação com as ameaças de despovoamento do interior da Lusitânia e dos riscos inerentes às iniciativas semelhantes à tomada de Ceuta e do “descobrimento” do caminho marítimo para as Índias Ocidentais, por Vasco da Gama.

No Canto IV, de *Os Lusíadas*, o mal-estar dos nobres encontra tradução em linguagem poética. Na passagem, o personagem do Velho do Restelo, se inclina, literalmente, a “ver navios”, nas praias do Continente – pessimista e inconformado - num símbolo das resistências à política de Estado conduzida por uma coalizão de forças empenhadas em impulsionar a marcha mercantilista:

Deixas criar às portas o inimigo
Por ires buscar outro tão longe,
Por quem se despovoe o reino antigo,
Se vá enfraqueça e se vá deitando a longe!
Buscar o incerto e incógnito perigo,
Por que a fama te exalte e lisonje,
Chamando-te senhor, com larga cópia,
Da Índia, Pérsia, Arábia e Etiópia!”

Desde que evitado o exclusivismo de ponto de vista, tem se mostrado produtivas – é preciso reconhecer - as abordagens de história literária voltadas para a tentativa de conciliar a análise das formas artísticas das obras com a reconstituição dos contornos da vida social onde tiveram origem. Especialmente, quando respeitadas as autonomias entre

essas duas instâncias, o social e o estético. Creio mesmo que criações no feitio de um *Os Lusíadas* – exemplo insuperável da épica do quinhentismo português – permitem o acesso a uma dimensão de diálogo (nunca de antagonismo), entre a *ficção* e a mimese, criação e realidade. As potências da imaginação, filtradas pelo engenho artístico de um Camões, no caso, nos capacitam a tomar contato com o real, mas não aquele das investigações proporcionadas pelas ciências sociais, voltadas para a produção de um conhecimento dito positivo. Trata-se de um real artístico capaz de denunciar a inadequação de certas categorias de análise, sem nenhum lastro na movimentação concreta dos sujeitos históricos. Digo isso a propósito de certas construções, visivelmente mecânicas (Stalin, 2017), que limitam as formações sociais a apenas cinco tipos: antiguidade, escravismo, feudalismo, capitalismo e socialismo.

Em qual tipologia podemos incluir Portugal na quadra aberta com ascensão ao trono do D. João I? Nenhuma das mencionadas acima, ao certo. O que a leitura d' *Os Lusíadas* faz transparecer, com sua exaltação à “Coroa”, aos “navegadores”, aos “doutores” da ciência náutica, ao “baronato” de títulos concedidos e não herdados, sugere coisa diversa. Ao que parece, desnuda uma estrutura social *sui generis*: a da aristocracia congenitamente fraca, quase a ponto de dar razão a Alexandre Herculano (2008) quando dizia que “Portugal não conheceu o feudalismo”; e da servidão pouco fixada no campo, uma arráia-miúda, militarmente ativa nas revoltas internas e da resistência às invasões leonesas (Espanha). Dito de outra forma, reside no Estado e não na Sociedade, o *locus* no qual será possível buscar a racionalidade destinada explicar a singularidade portuguesa.

Confrontada com as particularidades do desenvolvimento histórico do país ibérico, a ciência social dividiu-se em diversas teorias: para uma parte dos estudiosos, no período correspondente à vigência do sistema colonial, Portugal ainda exibia traços de natureza feudal em suas relações sociais (Sodré, 2004). Em sentido oposto, há os que entendem caracterizada uma transição ao capitalismo por conta do forte impulso mercantil e financeiro então observado em sua atividade econômica (Saraiva e Lopes, 2008). Merece ser mencionada, de igual maneira, a posição de Raymundo Faoro (2001), ao incorporar a categoria weberiana de patrimonialismo ao debate. Por esta ótica, estaríamos diante de uma variante de capitalismo, porém articulada a partir do interior do próprio Estado, sem a interveniência de uma classe burguesa propriamente dita, mas sim de um *estamento* burocrático. Questão meramente incidental ao nosso objeto de pesquisa, não cabe aqui neste espaço aprofundar a controvérsia sobre o caráter das relações sociais em Portugal.

Apenas uma observação se faz necessária: a reivindicação de um transplante de instituições sociais portuguesas para o Brasil, apresenta forte conotação problemática.

Polêmicas à parte, o que remanesce de toda essa discussão diz respeito ao arranjo pouco usual entre camadas mercantis e administrativas, de um lado, e o Estado Português, de outro. Combinação apenas cumulada de êxito por força de um terceiro (e decisivo) elemento: o apoio da Santa Sé. O preço desse apoio? A onipresença do fenômeno religioso em todos os nexos da sociedade portuguesa, incluída a produção estética (Saraiva e Lopes, 2008).

Assim como as demais linguagens artísticas, a literatura também não escapou à tal linha de força: do gótico ao maneirismo; do barroco à arcádia; do classicismo ao romantismo - e sempre aportando nomes de grande significação - as letras portuguesas se distinguiram por sua numerosa produção de autores vinculados à prosa doutrinal religiosa. Vieira, Incluído. Sem dúvida um reforço, de grande efetividade, à disseminação dos valores da contrarreforma, em tudo opostos ao pensamento de Calvino e demais precursores da ética burguesa.

Presente em todos os nexos da sociedade letrada portuguesa, a cultura confessional preservou a escolástica como filosofia oficial mesmo quando outras modalidades de pensamento laico já empolgavam a maioria das nações do “Mundo Europeu”, a partir do século XVI (Paim, 1967). De forma rigorosa, a publicação de livros e a difusão do ensino observaram as orientações emanadas da Igreja. Apesar da aplicação desses mecanismos de controle – ao qual se somou a inquisição do Santo Ofício – as instituições culturais como a Universidade de Coimbra não deixaram de sofrer o contágio de complexos ideológicos como o humanismo renascentista e, posteriormente, das Luzes¹(em versões de alcance e intensidade atenuadas, é de se reconhecer, tal qual sugere a edição do iluminismo pombalino).A fugacidade desses episódios os revela exceções num quadro cultural marcado pela onipresença religiosa, tanto na metrópole quanto nas colônias. Padrão apenas interrompido, com estrépito, na eclosão do levante liberal, do Porto, em 1820.

Conclusão

De fato, o Brasil não se tornou um imenso Portugal, em sentido simbólico, conforme canta o belíssimo “Fado Tropical”, de Chico Buarque e Ruy Guerra; utopia de reconciliação entre colonizadores e colonizados, numa pátria comum unida pela língua.

Nem parece ser, sob o ponto de vista de sua formação histórica, um enclave patrimonialista, no molde preceituado pelo autor anteriormente citado, de *Os Donos do Poder*, ou ainda a sobrevivência de “restos” feudais, da representação das teses do PCB até 1960 (Prado Júnior, 1977). Creio que o Brasil se faz enunciar, com verossimilhança, na adequada metáfora de Darcy Ribeiro (1995) como um grande “moinho de gastar gente”, escravista e desigual, desde sempre, para a tristeza de seu povo ora alegre, quase sempre melancólico. Uma triste recorrência cujas vísceras foram expostas até os seus últimos contornos no imenso (em extensão e significado) ensaio de Jacob Gorender (2011), *O Escravismo Colonial*.

Termino, então, com uma pergunta: diante do desmonte contemporâneo dos direitos e garantias coletivos, ao evocar o regime escravocrata que nos definiu por mais de quatro séculos, me vejo falando do passado ou do presente?

Bibliografia

- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. 5 ed. tradução coordenada por João Ferreira. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993, v. 02, p.242.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. 3 ed. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- FAORO, Raymundo. *Os Donos do Poder, Formação do Patronato Político Brasileiro*. 3 edição. Rio de Janeiro: Globo, 2001.
- GORENDER, Jacob. *O Escravismo Colonial*. 4 ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2010.
- HERCULANO, Alexandre citado por SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação Histórica do Brasil*. 14 ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2004, p.53.
- PAIM, Antonio. *História das Ideias Filosóficas no Brasil*. São Paulo: Grijalbo, 1967.
- PRADO JUNIOR, Caio. *A Revolução Brasileira*. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SAES, Laurent de. Joseph de Maistre e Suas Considerações sobre a França Revolucionária, *Revista Territórios e Fronteiras*, n. 1. < WWW.ppghis.com/territorios@fronteiras/index.php/v03n02/article/wiewfile/111 >. Acesso em 16 ago 2017.
- SARAIVA, Antonio José; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17 ed. Porto: Porto Editora, 2008.
- STALIN, J.V..*Sobre o Materialismo Dialético e Materialismo Histórico* < WWW.marxists.org/português/stalin/1939/09/mat-dia-hist.htm >. Acesso em 17 ago 2017.
- WILIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade*, Na História e na Literatura. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NA CADÊNCIA DA VOZ, NA DANÇA CIRCULAR: A PERFORMANCE DAS MULHERES QUE CANTAM RODA

Marline Araújo Santos (IFBAIANO/UNEB)¹

Resumo: Este trabalho tem como objeto de estudo a cultura popular, tomando por base o grupo de rodas *Balanço da Roseira*, integrado por mulheres do município de Quixabeira, região noroeste da Bahia que compõe o Território de Identidade da Bacia do Jacuípe, a 300 km da capital, Salvador. Para analisar a atuação do grupo, são observadas a estrutura das performances que realizam, com base nos estudos de Paul Zumthor (2010), Richard Schechner (2013) e Segismundo Spina (2010). A partir das apresentações do grupo, que traz em seu repertório as cantigas aprendidas nas quebras comunitárias de licuri, e produções atuais compostas para os eventos de que participam, é observada a preparação para a performance.

Palavras-chave: Performance; Rodas; Quixabeira; Balanço da roseira

“Vamos cantá roda que é pra nosso bem”

Este intertítulo foi extraído de uma das rodas cantadas pelo *Balanço da roseira*. É um convite para entrar na roda. Dar as mãos, nesse contexto, é ato primordial para fazer a roda ou nela entrar. Para formar o círculo e dar início ao canto, as mulheres que compõem o grupo *Balanço da roseira*, primeiro, dão as mãos. De mãos dadas, iniciam o ritmo da roda em um arrastar de pés cadenciado enquanto cantam. O movimento circular se alterna, girando para direita e para esquerda. Após algumas voltas, quando, segundo as integrantes do grupo, a roda “pega o ritmo”, elas vão formando duplas. Dançando enlaçadas no centro da roda, intercalam essas duplas enquanto a roda mantém seu ritmo, para esquerda e para direita. Se a roda for grande, quando mais pessoas se juntam ao grupo nas apresentações públicas, mais de uma dupla entra na roda.

Imagem 1 – Formando a roda: Feira do conhecimento 2016.



Fonte: a pesquisadora (2017).

¹ Graduado em Letras (UNEB/Campus IV), Mestre em Estudos de Linguagens (UNEB/Campus I), professora Inglês/Português (IFBAIANO/ Campus Santa Inês). Contato: marline.santos@ifbaiano.edu.br

Imagem 2 – Apresentação coletiva do *Balanço da roseira* com outros grupos de roda na Feira do Conhecimento 2015.




Fonte: a pesquisadora (2017).

Dança circular, caracteriza-se como a maior parte das danças populares, unindo o canto e a figura coreográfica. Segundo Luiz da Câmara Cascudo, posições de uma dança, ao longo do tempo, passam para outra, ou pelo entusiasmo de um dançarino ou “pelo esquecimento de regras do baile em questão”. Cascudo elenca então uma série de notas sobre as danças populares, comprovando as influências sofridas por essas danças. Muitas das descrições nas notas de Cascudo podem ser aproximadas à dança do *Balanço da roseira*, tais como a descrição das danças circulares indígenas, em que o círculo se desloca para esquerda ou para direita; as influências oriundas da África, que se revelam na dupla que dança no meio do círculo, na existência de um solista no canto, o “tirador”, ao qual os dançarinos respondem no refrão. O estudioso destaca ainda que qualquer enlaçamento nas danças populares é influência europeia.

Canto e dança são mantidos em seu caráter primitivo, inseparável e siamês. Portugueses, africanos e indígenas tiveram danças cantadas e coletivas. Danças sem espectadores. Sem assistência. Todos os presentes participavam, cantando, dançando, batendo palmas (CASCUDO, 2006, p. 36).

No entanto, a visualidade das apresentações do grupo *Balanço da roseira* não se firma apenas na dança e no canto que dá ritmo ao movimento do corpo. Esse corpo que




se movimenta ao som da voz, sem qualquer acompanhamento percussivo, é revestido de teatralidade. A saia rodada de chita é elemento visual que compõe o movimento da roda. Seu farfalhar segue o ritmo do canto, gira com o corpo, enriquece a dança. Outros elementos se associam a essa teatralidade, como os adornos nos cabelos e colares coloridos. Dessa forma, a presença da voz se dá em um canto sem acompanhamento de instrumentos. Associada à voz, a teatralidade do corpo na cadência dos pés, na dança circular, no movimento da saia rodada, reúne os elementos constitutivos da performance do grupo *Balanço da roseira*.

A ausência de instrumentos é interpretada por Zumthor (2010, p. 250) como “uma maior valorização da potência e da harmonia próprias da voz”. Assim considerada, a voz cantada ecoa evocando memórias, compondo lembranças, saindo da vida ordinária, sacralizando o ritual, ou, de forma mais bela e poética, “o que o gesto recria, de maneira reivindicatória, é um espaço-tempo sagrado. A voz, personalizada, ressacraliza o itinerário profano da existência.” (ZUMTHOR, 2010, p. 232).

Começamos, portanto, o percurso traçado em torno da performance e recepção do grupo *Balanço da roseira*. Ora, se as apresentações que realizam podem ser interpretadas como performances, é preciso analisá-las. Nessa perspectiva, somos conduzidos pelos estudos de performance realizados por Richard Schechner e pelos conceitos de performance e recepção, com seus papéis e funções, elaborados por Paul Zumthor. Para Schechner, qualquer coisa que seja tratada como performance implica na investigação do que “esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relacionam com outros objetos e seres. Performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos” (SCHECHNER, 2003, p. 3). Zumthor (2010, p. 47), por sua vez, afirma o seguinte:

A maior parte das definições de performance põe ênfase na natureza do meio, oral e gestual. [...] A “poesia” [...] repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito (ZUMTHOR, 2010, p. 47).

Sobre os ritos, Schechner (2013) declara que a performance consiste na ritualização de gestos e sons e, mesmo quando pensamos que estamos sendo espontâneos, a maior parte das coisas que fazemos já foi dita e feita anteriormente. Os rituais são considerados pelo autor como memórias coletivas codificadas em ações,



ajudando as pessoas a lidar com as mais diversas situações na vida diária, conduzindo-as a uma “segunda realidade”, distinta da vida ordinária, em que as pessoas podem se tornar algo mais, um outro, diferente deles mesmos e do cotidiano. Essas transformações podem se dar de forma permanente ou temporária. As permanentes são chamadas de “ritos de passagem”, enquanto as temporárias são jogos, atuações, seguindo regras e convenções.


Schechner (2013) divide os rituais em dois tipos principais, o sagrado e o secular. O sagrado está relacionado a crenças religiosas, e o secular, associado a cerimônias e outras atividades não laicas. No entanto, o autor alerta que muitas cerimônias se aproximam dos rituais religiosos, e os compreende em quatro perspectivas: a) sua estrutura – o funcionamento desses rituais, o uso que fazem do espaço e quem os realiza; b) suas funções – o que significam para os indivíduos, grupos e culturas envolvidos; c) seus processos – a dinâmica que conduz o ritual e de que maneira trazem e propagam mudanças; d) suas experiências – como é estar “em” um ritual.

Tais perspectivas podem ser observadas no grupo *Balanço da roseira*, uma vez que suas apresentações oscilam entre sagrado e secular, celebrações da Igreja Católica, seguidas das festas populares, feiras e afins. Podemos compreender os rituais e ritualizações sob as quatro perspectivas de Schechner (2013): observamos os percursos traçados pela performance do grupo, o uso que fazem dos diferentes espaços performanciais e quem são essas mulheres que performatizam; o que significa para as integrantes do grupo e para a comunidade as performances realizadas; como conduzem o ritual do canto e da dança nos espaços em que se inserem e como é a experiência de participar desta performance ritual. Desta forma, podemos compreender o que o autor quer dizer quando afirma que “os rituais humanos são pontes sobre as águas turbulentas da vida”² (SCHECHNER, 2013, p. 65).

Ao tratar de performance e recepção, Zumthor (2014) reitera que, em sua maioria, as definições existentes sobre performance colocam ênfase “na natureza do meio, oral e gestual”, havendo convergência entre performance e poesia, posto que ambas “aspiram à qualidade de rito”:

Entre um “ritual” no sentido religioso estrito e um poema oral poderíamos avançar, dizendo que a diferença é apenas de presença ou ausência do sagrado. No entanto, a experiência que tenho das culturas

² “Human rituals are bridges across life’s troubled waters” (SCHECHNER, 2013, p. 65, tradução nossa).




nas quais subsistem tradições orais vivas, leva-me a pensar que essa diferença não é percebida por aqueles partícipes dessas culturas. No caso do ritual propriamente dito, incontestavelmente, um discurso poético é pronunciado, mas esse discurso se dirige, talvez, por intermédio dos participantes do rito, aos poderes sagrados que regem a vida; no caso da poesia, o discurso se dirige à comunidade humana: diferença de finalidade, de destinatário; mas não da própria natureza discursiva (ZUMTHOR, 2014, p. 47).

A performance explora a importância dos elementos visuais, na vestimenta, nos acessórios ou na dança, ou ainda na junção de todos esses elementos para expandir a palavra-voz em seus espectadores-ouvintes. No espaço da performance, as mulheres do grupo *Balanço da roseira* sentem-se participantes de algo que as destaca do lugar-comum, ou, nas palavras de Schechner, há um sentimento entre as participantes que as coloca como parte de algo maior que elas, além de suas individualidades, produzindo a ideia de uma comunidade.

Arrumando a cantoria: do ensaio à encenação

As apresentações do grupo *Balanço da roseira* ocorrem, em sua maioria, a convite da Igreja Católica para os festejos religiosos, como o reisado no mês de janeiro (Santos Reis), a festa da padroeira da cidade de Quixabeira (Nossa Senhora do Perpétuo Socorro), em maio, os dias dos santos no mês de junho (Santo Antônio, São João e São Pedro), os santos padroeiros de cidades e povoados vizinhos. Ocasionalmente, em fins de semana, à noite, o grupo se apresenta na casa de alguma das suas integrantes ou, ainda, em feiras culturais e eventos organizados por departamentos educacionais. O *Balanço da roseira* também já fez parte da atração diária de uma emissora de rádio local: as primeiras apresentações como grupo para cantar as cantigas aprendidas nas quebras de licuri se deram em uma programação na Rádio Comunitária Quixabeira FM.

As apresentações do grupo *Balanço da roseira* são agendadas sempre por Edinalva Brito, conhecida por todas como Mininha. Edinalva é a voz mais forte no grupo, não apenas com relação à liderança, como na hora do canto. Sem a presença dela, as outras se recusam a fazer qualquer apresentação. Assim, quando convidadas para algum evento, as apresentações são ensaiadas, muitas vezes na casa de Mininha; é ela quem marca os ensaios, e lá escolhem as “rodas” que serão cantadas. A escolha passa por alguns critérios: a preferência delas, o tom de cada cantiga, as rodas são




compostas com o tema do evento. Detalhe importante, a cada apresentação, versos são feitos, com exclusividade, de acordo com o evento para o qual foram convidadas.

Segundo as entrevistadas, os versos para as rodas cantadas na abertura de cada apresentação são feitos, em sua maioria, por Edinalva, Guilherina e Fidelcina. Elas solicitam alguém para digitar a letra das rodas, fazer a impressão e as cópias para serem distribuídas às integrantes do grupo. Durante o ensaio, por vezes, ideias de novas cantigas surgem; elas se encarregam de anotar e, a partir do improviso, ensaiar para que ninguém erre a letra. As repetições dos versos se dão nos ensaios e nas performances. Nos ensaios a repetição é fixação, nas performances as rodas ecoam no ritmo determinado pelo momento; repetem quantas vezes o grupo achar necessário.

Entretanto, a preparação para as apresentações, a arrumação da cantoria, não se resume às escolhas das “rodas”; acontece com a escolha do local onde irão se apresentar, a indumentária que será utilizada. É preciso definir também quem fará a primeira e a segunda voz – as vozes são divididas em mais agudas (a primeira voz) e mais graves (a segunda voz). Sendo dez mulheres, elas cantam aos pares, duplas de primeira e segunda voz, para dar a harmonia das cantigas. Definem ainda quem irá “puxar”, dar início, a cada “roda”: as cantigas são trabalhadas em canto responsivo, como nas liturgias, os ritos e cerimônias relativas aos ofícios divinos das igrejas cristãs, em especial a missas e outros rituais da igreja católica; a primeira dupla canta os primeiros versos, as outras respondem a esse canto em um refrão uníssono.

A afinação das vozes é fundamental, é preciso trabalhá-las da melhor forma possível, para que o espetáculo fique a contento: duplas definidas, cantigas escolhidas, quem vai “tirar a roda”, o cuidado para não desafinar, como entrarão no espaço onde irão se apresentar, o lugar de cada uma na roda, tudo devidamente combinado e ensaiado para a apresentação. Cada elemento aqui descrito compõe a performance do grupo, e mais, a cada apresentação ensaiada, é preciso uma confirmação do que será feito e se será “benfeito”.

Situada num espaço particular, a que se liga numa relação de ordem genética e mimética, a performance projeta a obra poética num cenário. Nada, do que faz a especificidade da poesia oral, é concebível de outro modo, a não ser como parte sonora de um conjunto de significativo, em que entram cores, odores, formas móveis e imóveis, animadas e inertes; e, de modo complementar, como parte auditiva de um conjunto sensorial em que a visão, o olfato, o tato são igualmente




componentes. Esse conjunto se recorta, sem dele se dissociar (apesar de certos truques), no continuum da existência social: o lugar da performance é destacado no “território” do grupo. De todo modo, a ele se apega e é assim que é recebido (ZUMTHOR, 2010, p. 174).

A cada apresentação, o grupo se adapta e compõe o cenário necessário à encenação elaborada e ensaiada. Os elementos que estruturam a performance do grupo – as rodas, as vozes, os gestos, a indumentária – marcam o lugar do grupo na sociedade. A característica transformadora da performance se percebe nos ajustes feitos pelo *Balanço da roseira*. As adaptações são feitas entre as participantes, que se ajustam nas vozes e nas duplas, e ao ambiente onde irão se apresentar. Quando das apresentações via rádio, não havia performance visual, apenas a voz, o canto. A dança não era utilizada nesse contexto. Nas exibições em instituições educacionais, em um auditório ou palco, ou, ainda, em competições entre os grupos de roda, elas se apresentam para serem vistas e ouvidas, sem a interação do público. Há nessas performances mais teatralidade (já aconteceram apresentações em que as quebras de licuri foram simuladas durante o canto). Ocorrem ainda as apresentações em praças públicas, quando os espectadores interagem, participando do canto e da dança com o grupo. Nenhuma performance assim é repetida, e cada performance é transformada de acordo com o cenário em que se coloca.

Nestor García Canclini (2015, p. 219) afirma que a arte popular não é composta por objetos nem práticas fixas: “todos são dramatizações dinâmicas da experiência coletiva”. Sendo dramatizações, são, na perspectiva de Schechner (2003, p. 5), “comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver”, ou o que ele designa como “comportamentos restaurados”.

Comportamento restaurado é o processo chave de todo tipo de performance, no dia-a-dia, nas curas xamânicas, nas brincadeiras e nas artes. O comportamento restaurado existe no mundo real, como algo separado e independente de mim. Colocando isto em termos pessoais, o comportamento restaurado é eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi (SCHECHNER, 2003, p. 5).

Sendo um dos iniciadores do programa de estudos da performance, Richard Schechner reitera que cada performance servirá, entre outras coisas, para afirmação de




identidades e, qualquer que seja o tipo de performance, “são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar.” (SCHECHNER, 2003, p. 1-2). Fazer performance na perspectiva do autor pode ser entendido em relação a ser, fazer, mostrar-se fazendo e explicar ações demonstradas. Assim, ser é quando as pessoas teorizam a própria realidade, fazer e mostrar-se fazendo devem ser entendidas como ações contínuas, sempre em mudança, e explicar as ações demonstradas é a reflexão e a compreensão que se faz do mundo na performance.

O comportamento das mulheres do grupo *Balanço da roseira* na preparação para a encenação é definido por cada etapa na organização da performance. A atuação nos ensaios é fundamental à composição do cenário para as apresentações. Cada regra estabelecida pelas participantes do grupo, cada decisão coletivamente tomada, configuram passos para o ápice, que é a apresentação pública. Em Introdução à poesia oral, Paul Zumthor apresenta a poética oral como um discurso circunstancial, que corresponde a “uma situação de escuta”, na qual “convenções, regras e normas que regem a poesia oral abrangem, de um lado e de outro do texto, sua circunstância, seu público, a pessoa que o transmite, seu objetivo a curto prazo” (ZUMTHOR, 2010, p. 164-165).

Com a cantoria arrumada, o ensaio transcorre sem transtornos – harmonia de pensamentos e objetivos –, as participantes se consideram prontas para a apresentação. Há ainda o nervosismo e o receio de não agradar ao público. Elas pensam em tudo isso, mas nada que se torne um impedimento à performance que virá.

O *Balanço da roseira* na cadência da voz, na dança circular

Ser “cantadeira de roda” é um ofício. As mulheres do *Balanço da roseira* nunca fizeram aula de canto, mas apresentam timbres e afinações distintos em uma harmonização das vozes. Cantam unidas, com expressão corporal, e usando a potência das vozes em coro. O canto, antes presente no cotidiano das participantes do grupo, era uma forma de expressão habitual, uma extensão do dia a dia e esta atividade era também vista como uma forma de lazer. Com o canto esmaecido na vida diária das comunidades, as apresentações do grupo *Balanço da roseira* são um dos poucos contextos em que as integrantes do grupo praticam o canto.




A performance vocal se liga ao texto e ao corpo que emana essa voz, em primeiro tom – a chamada primeira voz –, aguda e nasalada, acompanhada de um tom abaixo, uma voz um pouco mais grave, a segunda voz, à semelhança dos repentistas e seu canto de improviso. Por esse motivo, a coordenadora do grupo afirma que, para “cantar roda”, não basta querer cantar, é preciso “saber” cantar, um “dom” que, para ela, não é algo disponível a todos. Zumthor corrobora a informação não no sentido de um dom gratuito, mas na qualidade do saber-fazer: “em outros termos, performance implica competência. Mas o que é aqui competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser” (ZUMTHOR, 2014, p. 34).

Com o grupo *Balanço da roseira*, esse “saber-ser” envolve primordialmente o canto, e um canto ritual, com características e atuações peculiares. Ao organizarem as apresentações, a escolha das duplas de canto se dá de acordo com a afinidade entre as integrantes do grupo, bem como a afinação entre as vozes de cada dupla, e isso pode variar a cada apresentação, pois consideram que “tem vozes que não se dão muito bem”. As duplas se dão em variações no tom de voz, sopranos e contraltos, embora todas afirmem ser capazes de cantar em qualquer um dos tons, tudo depende da dupla que é escolhida para a apresentação.

Tal qual Cecília Meireles, que canta “porque o instante existe”, as mulheres do grupo *Balanço da roseira* cantam pelo instante, pelo prazer, pela crença naquilo que continuam a fazer. A noção de performance atrelada à ideia de competência, Zumthor (2014, p. 34) define como o saber-ser, “um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta”.

A voz é instrumento através do qual as mulheres do grupo *Balanço da roseira* deixam o seu mundo cotidiano. Presente no universo da performance, as vozes ecoam por intermédio do canto, remetem à memória de cada integrante, são lembranças de tempos idos. A voz, para Zumthor, não é sinônimo de oralidade. A “voz é uma coisa”, pode ser descrita, e às suas qualidades são inferidos valores simbólicos. A linguagem humana é “impensável sem a voz”, e a voz “ultrapassa a palavra”.

A presença da voz na enunciação da palavra “constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e tátil” (ZUMTHOR, 2014, p. 13). Partimos assim do sonoro para o visual, posto que a performance é, sobretudo, constituída da forma. “Ordem de valores encarnada em um




corpo vivo”, a performance do grupo *Balanço da roseira* traz esse corpo do qual emanam a voz e o ritmo da roda como dança circular. As apresentações são sempre assim organizadas, em círculo, dando voltas e, alternadamente, cada dupla se coloca no meio da roda e todas dançam enquanto cantam. A roda é parte da performance, uma simbologia de união e comunidade. Ao se reunirem em círculo, as mulheres do grupo “fazem a roda”, e a roda determina o ritmo das cantigas.

“O ritmo é sentido, intraduzível em língua por outros meios” (ZUMTHOR, 2010, p. 184). Edinalva Brito, Mininha, antes de iniciar a entrevista, diz que o ensaio que estava marcado não “deu certo”, nem todas estavam disponíveis no horário e, por isso, “a roda não funcionou”. “Roda é ritmo”, ela afirma, “se não entrar no ritmo da roda, não dá certo”. O ritmo que a roda dita, é para o grupo fundamental na atuação performancial, pois é preciso que o canto esteja unido ao ritmo imposto pela formação da roda. Esse corpo que se move para dar o “ritmo da roda” é, para Zumthor (2010, p. 185-186), parte essencial na performance da poesia oral.

Octavio Paz (1982) afirma que o poema é totalidade, frase ou conjunto de frases que compõem o todo, e o que constitui a frase formando a linguagem é o ritmo, cuja função primordial distingue o poema das outras formas literárias. Provocando expectativas, o ritmo desperta em nós um desejo; quando interrompido, provoca um choque. Ao ter continuidade, o ritmo nos coloca em atitude de espera por algo que somos incapazes de nomear.

Da mesma forma que o ritmo está ligado ao sentido da poesia, unem-se dança e ritmo musical: “não se pode dizer que o ritmo é a representação sonora da dança; nem tampouco que o bailado seja a tradução corporal do ritmo. Todos os bailados são ritmos; todos os ritmos, bailados. No ritmo está a dança e vice-versa.” (PAZ, 1982, p. 70). Assim, a totalidade da performance do *Balanço da roseira* pode ser marcada na presença da voz, no ritmo da roda, no empenho do corpo; esse corpo que se coloca a serviço do ritmo acompanhado pela voz. Imagem e sentido, o ritmo se afigura como “atitude espontânea do homem frente à vida, não está fora de nós: expressando-nos, ele é nós mesmos. É temporalidade concreta, vida humana irrepitível” (PAZ, 1982, p. 74).

A “regularidade rítmica” do canto no grupo *Balanço da roseira* leva ainda em consideração a forma sonora de cada cantiga, formas também decorrentes do refrão e paralelismos na composição poética, bem como da repetição de cada verso e estrofe. A



repetição na performance das rodas é, segundo Spina, “elemento embrionário”; um dos fatores que determina a repetição é a situação emocional em que os intérpretes estão colocados, como um mantra que, inúmeras vezes repetido, conduz a alma ao Nirvana. A cadência da repetição dos versos cantados promove essa elevação de espírito, alcança onde o texto, apenas escrito, não alcançaria: “a repetição significa a expressão mais simples da concentração do espírito, em virtude da qual se espera poder provocar o efeito desejado” (SPINA, 2002, p. 47).


Seja com uma ou mais estrofes, as rodas são repetidas inúmeras vezes durante a performance do grupo *Balanço da roseira*, e a disposição das intérpretes de cada “roda” é o que determina quantas vezes ela continuará sendo cantada. Zumthor determina o ritmo, a expressividade e a repetição como os elementos determinantes na gênese do canto.

Na inter-relação do sonoro ao visual, o grupo *Balanço da roseira* concretiza sua performance, indo além da poética oral, posto que essa voz que ecoa e traz uma memória vem de um corpo manifesto e atuante que transborda significados nessa junção. No *Balanço da roseira*, o “corpo vivo” ao qual “essa coisa que é a voz” pertence “são assim integrados a uma poética” (ZUMTHOR, 2010, p. 217).

Saindo da roda

Em Quixabeira, os cantos de ofício ligados ao cotidiano da vida no campo e às práticas religiosas da comunidade contribuíram para essa tradição que ora se inventa. Fazem parte de uma memória coletiva que remonta a uma estrutura social não mais vivida, pois esse universo agrário e familiar em que o trabalho coletivo era frequente não se perpetua na vida regular das integrantes do *Balanço da roseira*. As relações estabelecidas pelo grupo em seus espaços se dão por meio das trocas culturais e na reestruturação dos lugares de fala.

Fica evidente que o *Balanço da roseira*, assim como os outros grupos de manifestação da cultura popular no município de Quixabeira, necessitam de ações e políticas públicas culturais que contribuam no processo de ressignificação dessas práticas e na formação de uma identidade cultural com atuações dentro e para a comunidade.



É, portanto, função permanente da performance unificar e unir. Há entre as mulheres que integram o grupo o desejo de pertencimento e a identificação de uma memória que lhes aproxima. Desejo de perpetuar uma lembrança, prazer ou entretenimentos, seja o que for que as motiva, são resultados das experiências vividas, e a performance do grupo soma-se a essas experiências, forjando uma identidade cultural, inventando novas tradições, tornando as “rodas” um bem comum nesse grupo social em que são produzidas.

Referências bibliográficas

CASCUDO, Luís da Câmara. Literatura oral no Brasil. São Paulo: Global, 2006.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para sair e entrar na modernidade. 4. ed. Tradução Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza e Gênese Andrade. São Paulo: Edusp, 2015.

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

SCHECHNER, Richard. Performance studies: an introduction. 3. ed. New York & London: Routledge, 2013.

_____. O que é performance? O PERCEVEJO, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, 2003. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/o-que-e-performance-schechner.html>>. Acesso em: 15 maio 2016.

SPINA, Segismundo. Na madrugada das formas poéticas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SPINA, Segismundo. Na madrugada das formas poéticas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. A lírica trovadoresca. 4. ed. São Paulo: Edusp, 1996.

ZUMTHOR, Paul. Introdução à poesia oral. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. Performance, recepção, leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

O INTERVALO MODERNISTA: DE 1926 A 1942: LIBERTINAGEM, BANDEIRA, E ALGUMA POESIA, DRUMMOND

Silvana Oliveira (UEPG)¹


Resumo: Este artigo destaca um conjunto de textos marcantes do período modernista brasileiro, aproximando-os e distanciando-os, de modo a perceber as variações de tema e atores no cenário amplo do intervalo de quase 20 anos entre a publicação do livro *Macunaíma*, de Mario de Andrade, em 1926, e o aniversário da Semana de 22, registrado pelo próprio Mario de Andrade, na palestra que proferiu, a convite, no Auditório da Biblioteca do Itamarati, em 30 de abril de 1942, com a apresentação do texto *O Movimento Modernista*. Neste intervalo intenso e produtivo do chamado Modernismo heroico interessam-nos os livros *Libertinagem*, de Manuel Bandeira e *Alguma Poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, postos em relação com as proposições criativas do Manifesto *Macunaíma*, ao lado dos outros dois famosos Manifestos Modernistas, o da Poesia Pau-Brasil e o Antropófago.

Palavras-chave: Modernismo; Modernismo, Manuel Bandeira, Drummond.

Ao lado dos dois Manifestos Modernistas, de Oswald de Andrade, consagrados como registro das proposições do período, o livro *Macunaíma*, de Mario de Andrade está anotado neste artigo também em seu caráter de manifesto, na medida em que se realiza como exercício teórico e formal sobre a produção literária e cultural brasileira; em especial a defesa e a prática de uma língua falada em contraposição a uma língua escrita.

Do livro *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, destacamos, em especial os poemas de cunho metalinguístico, nos quais certo tom de Manifesto pode também ser explorado, como acontece, com ênfase, em “Poética”, cujo teor propositivo atesta o esforço por se definir o “lirismo libertação”, pregado como atitude criativa para a poesia modernista; do livro *Alguma Poesia*, destacaremos o Carlos Drummond de Andrade interessado em expressar a sua “profissão de fé”, marcadamente em “Poema de Sete Faces”, no qual a intenção metalinguística e de construção de uma poética também se observa.

¹ Graduada em Letras (UEPG), Mestre em Estudos Literários (UFPR), Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP) e Pós-Doutora em Literatura Comparada (UERJ). Professora Associada de Literaturas de Língua Portuguesa (UEPG).



A aproximação entre esses dois livros, ambos de 1930, aponta o passo seguinte à *Macunaíma*, no sentido em que os poetas Bandeira e Drummond tomam a voz formativa proposta pelo Modernismo, não necessariamente como teóricos, mas como colaboradores no esforço pela definição das premissas artísticas em construção.


A visada metalinguística e reflexiva, realizada por Mario de Andrade em *Macunaíma* e no texto Movimento Modernista será cotejada, aproximada e diferenciada das posições que conseguirmos destacar em *Libertinagem* e *Alguma Poesia*, de modo a aprofundar a compreensão de algo que podemos dizer como avanço da proposição Modernista a partir das intenções reflexivas que a poesia do momento assume.

O Manifesto *Macunaíma*

A opção por referimo-nos ao livro *Macunaíma* como um manifesto se justifica pelo fato de encontrarmos aí o esclarecimento da tomada de posição antropofágica do Movimento Modernista. A identidade de *Macunaíma* constrói-se por meio da potência antropofágica de seus atos; desde o início da narrativa, no âmbito da família, as ações de *Macunaíma* estão associadas à apropriação indébita de tudo que não lhe pertence. Encontramos aí a concretização da afirmação do Manifesto Antropófago: “*Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago*” (ANDRADE, In: TELES, 1976, p. 34).

A desconsideração pelas noções de direito e posse fazem de *Macunaíma* um artista da desvalia; ao ser apresentado como um ente destituído de valores morais que possam ser associados a uma ética integradora, e destituído também de posses de quaisquer natureza, inclusive destituído de caráter, no sentido duplo que a expressão sugere, *Macunaíma* torna-se um agenciador de forças alheias por conta da certeza constante de que tudo pode vir a ser seu, em um plano de usufruto e criação:

A atitude macunaímica de “usufruir” do mundo ao seu gosto e prazer o torna mestre na lição antropofágica, seu interesse e gosto pelo alheio se realiza pelo usufruto e pela liberdade de apropriação. Como artista antropofágico, o *Macunaíma* que devora sua própria família, as cunhadas e a mãe, propriamente, potencializa o grupo de irmãos para a transformação necessária para a viagem até a civilização, até São Paulo. Devorar a mãe é uma forma de expressar a posse da terra de nascimento da brasilidade e dar



lugar para a síntese brasil-áfrica-europa na figura do índio negro que vira um branco de olhos azuis.

Em São Paulo, embora a “maquinaria” da cidade resista à sua dinâmica de apropriação indébita, Macunaíma é capaz de movimentos de adaptação à lógica urbana e capitalista do mundo do dinheiro. Os movimentos realizados pelo herói para dar conta da lógica da cidade também podem ser associados ao modo de percepção da produção da arte pelos modernistas. Em uma afirmação do Manifesto Antropófago, a selva que Macunaíma traz em si é o “Brasil Caraíba”, de Oswald de Andrade:

O instinto Caraíba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação *eu* parte do *Cosmos* ao axioma *Cosmos* parte do *eu*. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.


Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. (ANDRADE, In: TELES, 1976, p. 33).

O Instinto Caraíba, o índio negro que habita o branco de olhos azuis, é o elemento capaz de levar o herói a compreender a dinâmica da cidade e desconstruí-la para poder agir antropofagicamente sobre ela.

A lição dada por Macunaíma o aproxima da voz dos Manifestos formais do Modernismo Brasileiro, o *Cosmos* pode ser apropriado e ser parte do *Eu*. A cidade enfrentada, e devorada, por Macunaíma torna-se parte dele. Ao retomarmos a Carta para as Icamíabas, no capítulo 9 do livro, veremos que a sua motivação é já uma marca de apropriação e inserção na lógica proposta pela cidade, ou seja, ao enviar uma carta em português lusitano pedindo dinheiro às súditas deixadas na selva, Macunaíma reproduz astutamente o modo de a metrópole (ou o imperialismo) estrangeiros sustentarem sua superioridade cultural e econômica às custas do tesouro brasileiro. A astúcia vai além, no entanto.

Quando apresenta às suas súditas as informações sobre a cidade, suas mulheres,




seus costumes, sua lógica de máquina, Macunaíma orienta as moças do seu reino a também adotarem a prática antropofágica, no sentido de que os costumes urbanos, embora imorais e longe da ética da selva, podem servir a uso próprio e prazeroso das Icamiabas. O elemento primordial para a boa prática da antropofagia é, no final das contas, a consciência do que se faz. Apropriar-se conscientemente do que é imoral ou antiético oportuniza um movimento de crítica que valida a antropofagia de Macunaíma e a torna subversiva, pois escapa a simples imitação e arremedo.

O gesto infame de pedir dinheiro aos que produzem torna-se, na ação de Macunaíma, um ato de subversão da lógica de exploração de que o país é vítima historicamente. Ao pedir dinheiro para as suas súditas, ele oferece a elas o conhecimento da cidade e seus artifícios, numa oferta de poder inversa, na medida em que aqui são as selvagens que poderão usufruir dos saberes da cidade para a sua própria satisfação, se seguirem os conselhos do herói.

No episódio da recuperação da Muiraquitã, no capítulo 14, Macunaíma enfrenta o gigante Piaimã, empresário Venceslau Pietro Pietra, ladrão de pedras preciosas, seduzindo-o e confundindo o seu desejo de posse. Ao oferecer-se para ser devorado pelo gigante, Macunaíma o espanta e vence quando manifesta ter o desejo e o poder de tornar-se também um devorador por seu turno.

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. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. (...) O que atropelava a verdade era a roupa, **o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior**. A reação contra o homem vestido. (ANDRADE, In: TELES, 1976, p. 32).

A lógica do exotismo que desperta o desejo e insinua que a cultura, a história e a arte brasileiras poderiam satisfazer-se em receber a deferência do desejo expresso pelos poderosos é subvertida pela antropofagia em Macunaíma. O que subverte e constrange essa lógica é que o ente exótico quer também devorar o poder e tudo que vem junto com ele. A fome macunaímica é um ajuste de contas, mas é também uma subversão do



equilíbrio historicamente sustentado pela exploração do mais pobre pelo mais rico.

***Libertinagem*, de Manuel Bandeira**

O papel de Manuel Bandeira no Modernismo Brasileiro é de reconhecido protagonismo, embora sua discrição não o situem na linha de frente, seus poemas estão presentes e marcam o Movimento em momentos chaves, como é o caso do famoso poema Os Sapos, lido por Ronald de Carvalho durante a Semana de Arte Moderna, em 1922.

Para a reflexão proposta neste artigo, interessa-nos, em especial, o livro *Libertinagem*, de 1930, e o seu teor afirmativo do projeto modernista para a arte. O poema emblemático desse caráter do livro como um todo é, sem dúvida, “Poética”, em que se observa a agudeza de Manuel Bandeira em reconhecer o espírito modernista heróico e associar a ele o sentido de “lirismo” como prática urgente e libertadora. O avanço de Bandeira em relação ao primeiro momento modernista está justamente em assumir o compromisso com a dicção lírica em associação com o projeto político. É preciso, afinal, que o Modernismo apresente a sua “poética”, combinada com seu projeto cultural e político para o país. Nesse sentido destacamos os versos do poema de Bandeira:

Poética

(...)

Estou farto do lirismo namorador

Político

Raquítico

Sifilítico

De todo lirismo que capitula ao que quer que seja

fora de si mesmo

De resto não é lirismo

(...)

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, 2008, p. 17).

O que apontamos como afirmação do modernismo heróico está marcado nos versos que rechaçam o lirismo namorador e político, típicos de certo romantismo datado; de resto qualquer lirismo que busca fora de si mesmo a sua justificativa, marca do Parnasianismo brasileiro, por exemplo, em que a “deusa Forma” é o elemento transcendente a comprometer a dicção lírica.


A reivindicação do poema na direção da conquista do “lirismo libertador” é, a um só tempo, a afirmação do protocolo subversivo e inovador da proposta modernista e também a inserção do exercício de uma poesia o mais verdadeira possível, em estado bruto, de modo a prescindir de elementos alheios à sinceridade poética que marca os escritos de Bandeira e, sobretudo, o livro *Libertinagem*.

Bandeira dá consistência, no seu fazer poético, ao que é proposto por Oswald de Andrade, no Manifesto da Poesia Pau-Brasil: “Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.” (ANDRADE, In: TELES, 1976, p. 27).

O “lirismo libertador” de Bandeira ecoa a identidade cultural poética enunciada por Oswald de Andrade; o poeta se apresenta como um ser no mundo, em atualidade plena, anunciando seu comprometimento com uma dicção do presente, sem filiações, sem capitulações de nenhuma ordem. Mesmo que a consideremos temerária e juvenil, a promessa de liberdade absoluta em relação a um ponto anterior ou transcendente vale como exortação a uma poesia do aqui-agora, em tudo novidade e esperança, em afirmação à grande reviravolta cultural e artística que o Modernismo pretendeu ser.

***Alguma Poesia*, de Carlos Drummond de Andrade**

O “Poema de sete faces” abre o primeiro livro de poemas de Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia*, de 1930. Drummond realiza no livro *Alguma poesia* várias das premissas do modernismo, no que tange às mudanças propostas em relação à forma



convencional de se pensar o fazer poético.

Em relação ao tema, o “Poema de sete faces” (Andrade, 2007, p. 4) se configura também como a manifestação de uma intenção metalinguística. Drummond estabelece com esse poema as “sete faces” de si mesmo e de sua poesia: se compreendermos bem o que temos em cada uma das estrofes, seremos capazes de perceber a visão de mundo do poeta para cada aspecto relevante da vida – não só da vida dele próprio, mas da vida humana de modo geral.


A primeira face traz a famosa inscrição “Vai, Carlos! ser gauche na vida”. Trata-se da maldição do anjo torto, que soa como uma determinação do destino – ser *gauche*, esquerdo, errado, torto, como o anjo que acompanha o nascimento do eu lírico. Poderíamos dizer que o anjo fala da vida do poeta; entretanto, é mais enriquecedor pensar nesse vaticínio como algo que se aplica ao modo de fazer poesia de Drummond: poesia sempre comprometida com o lado mais difícil e sombrio da experiência humana.

Nessa estrofe, a ironia se faz presente na inversão feita pelo eu lírico, que converte a imagem do anjo que “abençoa” na do anjo das sombras, que “amaldiçoa” com uma espécie de premonição sobre sua vida e sua poesia.

A segunda face do poema, de forma não sequencial, faz alusão direta ao amor e ao desejo entre homens e mulheres. O ponto de vista apresentado na estrofe coloca o eu lírico “espiando” de dentro das casas. O desencontro amoroso já aparece como referência na relação entre os seres, pois o desejo é apresentado como algo que rompe com o “azul da tarde”. O desejo amoroso é uma angústia que perturba a pretensa paz da vida. O tema do ar está, assim, associado à solidão, na medida em que, mesmo desejando, o ser permanece confinado dentro da casa, e de si mesmo, sem que haja possibilidade de encontro.

A terceira face apresenta a vida em sociedade figurada pela profusão de pernas e cores, criando a imagem de coletividade. A vida em sociedade, no entanto, assim como a experiência amorosa, carrega uma carga de frustração – e, ainda nessa condição, o eu lírico aponta seu desalento e incapacidade de estar junto com os outros e entrar em comunhão fraternal.

A quarta estrofe revela a imagem do homem dentro de si mesmo, atrás dos óculos e do bigode – ou seja, recupera a imagem do homem dentro da casa, espiando o que se passa lá fora. Essa imagem de introspecção é recorrente na poesia e na visão de



mundo de Drummond. A noção de que o trabalho se realiza como atividade solitária e isolada corrobora as faces expostas anteriormente. Embora o trabalho se realize, isso acontece num plano de isolamento.


A quinta face consolida a consciência de fraqueza e solidão. O eu lírico— o ser — está só, sem Deus e sem alento. O abandono de que Deus é acusado evoca a passagem bíblica em que Jesus confronta o Pai e confessa sua fraqueza —entretanto, além de Jesus ser divino (Ele não é completamente humano), Ele é chamado para o lado de Deus. O eu-lírico, ao contrário, lamenta a sua condição de fraqueza absoluta (sua humanidade), pois ela não poderá ser solucionada pelo chamado divino.

A penúltima face traz um trocadilho e uma rima com o nome *Raimundo*, em que o poeta brinca, de forma metalinguística, com o que a poesia pode fazer diante da angústia de viver. A poesia representa uma brincadeira, um alívio, mas não uma solução. A vastidão do coração, de onde vem a poesia, é o alento possível e necessário— embora essa não seja uma solução para a perspectiva realista e algo negativa das estrofes anteriores.

A sétima e última face consolida a perspectiva de que é preciso ironizar a condição de angústia proposta pelo poema como um todo. Isso ocorre na medida em que a leveza desta face se contrapõe ao tom pesado e reflexivo das estrofes anteriores. É como se o poema chamasse a nossa atenção para o fato de que a angústia da vida não pode mesmo ser solucionada, então é preciso aliviá-la de algum modo: pela contemplação da lua, pela fruição do conhaque e pelo exercício da emoção e da poesia. Aqui, a lua, o conhaque e a emoção fazem mover as cordas do coração e motivam a liberdade e o exercício poético.

Neste ponto, e na dobra sobre as estrofes anteriores, vemos o vínculo de Drummond com o protocolo modernismo pela ironia e pela auto exortação ao lirismo libertação, mesmo que pela via do conhaque e do delírio provocado pela visão da lua. A dureza expressa nas estrofes anteriores recebem a sua “nota modernista” e o poeta insere-se no contexto em que nasce a sua poesia, embora possamos dizer que as proposições da fase heróica do modernismo não encontram reflexo direto na dicção poética que Drummond exercitará ao longo da sua produção.

O Movimento Modernista, Mario de Andrade



O aniversário da Semana de 22 foi registrado pelo próprio Mario de Andrade, na palestra que proferiu, a convite, no Auditório da Biblioteca do Itamarati, em 30 de abril de 1942, com a apresentação do texto *O Movimento Modernista*. Nesse verdadeiro inventário do Modernismo brasileiro, Mario de Andrade retoma o momento vivido com a Semana de Arte Moderna e revê, no conjunto de todo o Movimento, também as premissas de Macunaíma.


Mario faz um relato autobiográfico apaixonado e honesto, deixando claro o peso e a importância dos anos heroicos em sua formação. Ao mesmo tempo, entra em cena o analista que busca explicar a realização da Semana na cidade de São Paulo e não em qualquer outra, principalmente não no Rio de Janeiro, dadas as características absolutamente diversas das duas cidades.

Aparecem neste texto também, já amadurecidas, muitas das questões éticas e estéticas que atribularam Mario de Andrade desde sempre. Uma das afirmações que mais chama a atenção no texto é a de que o espírito e a moda modernista no Brasil foram inteiramente importados da Europa.

O modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono consciente de princípios e de técnicas, foi uma revolta contra a inteligência nacional. É mais possível imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra. E as modas que revestiram este espírito foram diretamente importadas da Europa. Quanto a dizer que éramos antinacionalistas, é apenas bobagem ridícula. É esquecer todo o movimento regionalista aberto anteriormente pela Revista do Brasil primeira fase, todo o movimento editorial de Monteiro Lobato, a arquitetura e até urbanismo (Dubugras) neocolonial aqui nascidos. Isso sim eram raízes engrossadas desde o início da guerra. Mas o espírito e as modas foram diretamente importados da Europa. (ANDRADE, 1942, p. 14).

Ao afirmar que o espírito e as modas modernistas foram importadas da Europa, Mario faz uma afirmação que não se coadunaria com a pretensa autenticidade local das iniciativas da Semana de Arte Moderna. No entanto, a consciência dessa afirmação faz compreender que a tomada do espírito e da moda europeias naquela ocasião trazia consigo a nova atitude consciente e autocrítica, ou melhor, a atitude de conhecer a si mesmo como aquele que está em segundo plano em relação a uma moda e a um espírito concebido em cenário exterior e alheio.

O esforço e o orgulho de fazer o Modernismo uma coisa brasileira talvez tenha sido a grande novidade no final das contas. É ainda aqui, nesse inventário, que Mario sustenta a diferença entre dois momentos da criação: o estado de poesia e o estado de arte; sendo o estado



de poesia a alteração dos sentidos, da emoção e a percepção que lhe teriam trazido, por exemplo, *Pauliceia Desvairada* em momento agudo de exasperação e inspiração (assim como Macunaíma, concebido, a considerar afirmação do próprio autor, em 15 dias de fôlego e ânimos especiais).

O estado de arte, por outro lado, é apresentado pelo autor de *O Modernismo Brasileiro* como o momento posterior à empolgação e à inspiração, momento de reflexão, de lapidação e aprimoramento de algo que teria vindo ainda sem a forma definitiva no primeiro momento. A sustentação do estado de arte como etapa de consolidação da criação artística parece bem ser a consequência de um pensamento amadurecido pelo autoconhecimento e pela sofisticação da abordagem do processo criativo.


O modernismo heroico não conceberia tal estado de vagar e reflexão como etapa a ser cumprida para a boa realização artística. A urgência da pauta modernista não permitira esse intervalo. O inventário de Mario caminha, ainda, para o diagnóstico do Modernismo heroico da primeira década como expressão de uma aristocracia em decadência. Um último grito agônico e exasperado de uma classe que já se compreendia em extinção:

... o movimento renovador era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela gratuidade antipopular, era uma aristocracia do espírito. Era natural que a alta e a pequena burguesia o temessem. Paulo Prado, ao mesmo tempo que era um dos expoentes da aristocracia intelectual paulista, era uma das figuras principais da nossa aristocracia tradicional. E foi por tudo isto que ele pôde medir bem o que havia de aventureiro, de exercício do perigo no movimento, e arriscar a sua responsabilidade intelectual e tradicional na aventura. (IBID, p. 16).

Pode parecer estranho a um olhar contemporâneo que o autor de um texto tão pouco convencional como *Macunaíma* afirme, 20 anos depois, que o movimento que deu condições de existência a esse mesmo texto foi nutrido e consolidado por uma aristocracia. Na perspectiva de Mario nesse inventário de 1942, a burguesia com o seu pensamento médio e culto ao bom senso não teria condições de digerir *Macunaíma*, muito menos torna-lo seu emblema. O espírito livre, decadente e cômico disso, capaz de sustentar a dar lugar a *Macunaíma*, é o da aristocracia, em sua face decadente, refinada e algo indiferente às noções de brasilidade sustentadas até então.

Na síntese geral que o inventário nos apresenta, Mario aponta três princípios fundamentais, que teriam sido a preocupação e a herança do Modernismo:

- 1.º - o direito à pesquisa estética;
- 2.º - a atualização da inteligência artística brasileira;
- 3.º - a estabilização de uma consciência criadora nacional



Com os três elementos apontados, Mario reconhece não haver ineditismo em relação a outros movimentos artísticos anteriores, mas destaca o aspecto de articulação coletiva desses princípios, o que teria sido, aí sim, mérito modernista:

Nada disso representa exatamente uma inovação e de tudo encontramos exemplos na história artística do Brasil: a fundamental, a gloriosa novidade, imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência coletiva. E se dantes, nós distinguimos a estabilização assombrosa da consciência nacional num Gregório de Matos, ou, mais natural e eficiente, num Castro Alves, é certo que a nacionalidade deste, como o nacionalismo do outro, de um Carlos Gomes e até mesmo de um Almeida Júnior, eram episódios como realidade do espírito. E em qualquer caso era um individualismo. (IBID, p. 20)


Se voltarmos a Macunaíma, podemos considerá-lo como um dos exemplos que o Modernismo produziu dessa capacidade de articulação dos três princípios apontados por Mario.

Macunaíma é um manifesto, como temos dito aqui, e nessa direção, afirma claramente seu caráter de texto em estado de busca de liberdade expressiva. A atitude criativa que se concretiza na rapsódia livre do herói de um mundo em permanente nomadismo e mutação é a do direito à especulação estética. O livro permanece justamente por gritar na cara do leitor sua condição instável e especulativa em relação aos limites da tradição da narrativa e da verossimilhança. A provocação linguística é só adereço para o tom de questionamento maior que o texto sustenta. Principalmente, neste caso, o questionamento do romance como modelo europeu a ser seguido; a narrativa brasileira é de outra ordem: rapsódia contada por um papagaio a um poeta curioso

Sobre a língua brasileira, o próprio Mario vai assumir o fracasso da empreitada:

Caberia aqui também o repúdio dos que pesquisaram sobre a língua escrita brasileira. Preocupados pragmaticamente em ostentar o problema, fizeram tais exageros de tornar para sempre odiosa a língua nacional. Eu sei: talvez neste caso ninguém vença o autor destas linhas. Em primeiro lugar, o autor destas linhas, com alguma faringite, vai passando bem, muito obrigado. Mas é certo que jamais exigiu lhe seguissem os brasileirismos loquazes. Se os praticou (um tempo) foi na intenção de pôr em angústia aguda um problema que julgava fundamental. Mas o problema verdadeiro não é vocabular, é sintáxico. (IBID, p. 21)

O inventário e a síntese das conquistas modernistas apresentados por Mario de Andrade no texto O Modernismo Brasileiro nos levam a reconsiderar o livro manifesto Macunaíma como a primeira etapa de um processo de reconhecimento e consolidação de uma atitude artística que passa, logo a seguir, pela produção ativa e consistente dos



autores da geração de 1930, já desobrigados dos “brasileirismos loquazes”, como anotamos aqui os casos de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, cujas produções se colocam entre o aparecimento do Manifesto Macunaíma e do texto de 1942, em que Macunaíma retorna, amadurecido pela voz consciente do seu autor.

Referências bibliográficas

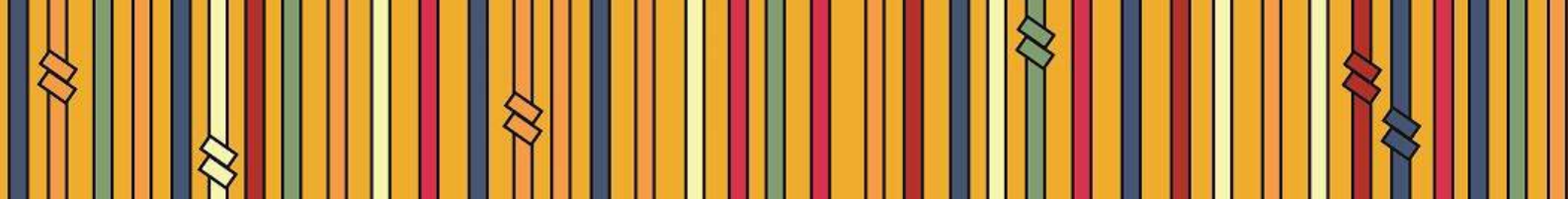
ANDRADE, Oswald de. “O manifesto antropófago e Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANDRADE, Mario. **O Movimento Modernista**. São Paulo: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

ANDRADE, Mario. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. 29. Ed. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras Reunidas.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma Poesia**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem & Estrela da Manhã**. Rio de Janeiro: MediaFashion, 2008



DIANTE DO TEXTO:
A LEITURA EM JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA E
GEORGES DIDI-HUBERMAN

Valdir Prigol (UFFS)¹

Resumo: O texto propõe um olhar para os estudos literários a partir da leitura de textos de João Cezar de Castro Rocha e Georges Didi-Huberman. É possível perceber, nestes trabalhos, em primeiro lugar, um gesto da crítica, ao tomarem como ponto de partida os textos e as imagens que estão lendo. É desse gesto que surgem metáforas que leem os objetos e os próprios leitores. Em seguida, acionam a história, ao exporem a historicidade das metáforas com quais trabalham e em terceiro, teorizam, ao pensarem as imagens e os textos literários a partir das metáforas que enunciam.

Palavras-chave: Leitura, metáfora, estudos literários, literatura, discurso.

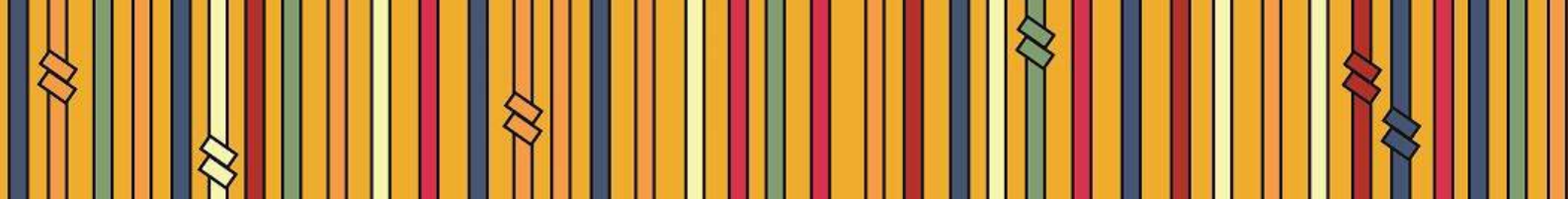
“...coisas que nos deixam de boca aberta...”

No encontro da ABRALIC de 2015, Hans Ulrich Gumbrecht participou da mesa “Estudos literários: futuros possíveis”. A sua participação chamou atenção para a história dos estudos literários, mostrando como em cada século uma disciplina foi dominante e, diria, até determinante. Retomarei as observações de Gumbrecht de um modo esquemático mas acredito que mesmo assim servirão para o argumento que eu quero propor. Então, dizia ele, no século XIX a história possuía centralidade nos estudos literários e as imagens utilizadas para pensar a literatura vinham dela. No século XX, é a teoria que ganha centralidade colocando a necessidade das demais disciplinas pensarem a própria ideia do literário. E no século XXI, ainda segundo Gumbrecht, o que parece ganhar visibilidade é um olhar estético.

[Não é o objetivo deste trabalho mas o olhar proposto por Gumbrecht poderia nos ajudar a pensar como lemos e como cada época acaba dando centralidade para um modo específico: uma leitura que lê o texto e a história, uma leitura que lê no texto o literário, uma leitura que lê o texto literário junto com outros discursos, como neste presente. ...]

Quando ouvi a fala do Gumbrecht lembrei especialmente de dois críticos do presente – João Cezar de Castro Rocha e Georges Didi-Huberman - que andam

¹Doutor em Literatura (UFSC). Professor do curso de Letras e do mestrado em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS). Contato: valdirprigol@uffs.edu.br.



chamando a atenção para os modos como a história e a teoria da literatura, no período tratado pelo pensador alemão, construíram a priori para leitura de textos e de imagens, respectivamente. Além disso, chama a atenção que os dois proponham como ponto de partida a experiência estética.

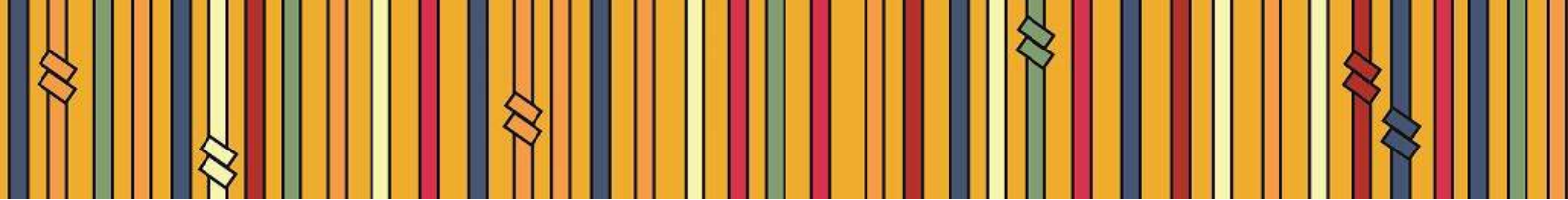
A reflexão sobre esse assunto aparece em boa parte dos textos de João Cezar de Castro Rocha, aparecendo inclusive com força no livro que sairá em breve *Leituras desaturizadas: tempos precários, ensaios provisórios*. Tomarei aqui para esta discussão trechos do texto “A Epistolografia como desafio à História e à Teoria da Literatura”, ensaio presente no livro *Exercícios críticos*. O texto, publicado inicialmente na revista *Teresa* como resenha do livro *Prezado senhor, Prezada senhora*. Estudos sobre cartas, organizado por Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib, aponta a pouca quantidade dos estudos sobre cartas e avança uma hipótese para este fato: essa questão tem relação direta, diz o autor, com o modo como duas das disciplinas elencadas por Gumbrecht tornaram-se lugares do a priori.

Para João Cezar, a literatura entrou para a sala de aula no século XIX por meio da história da literatura. E essa ainda parece ser entrada para a literatura de boa parte dos jovens hoje. No século XX, nasce e firma-se uma outra disciplina que ganhará centralidade, especialmente nos bancos universitários, a teoria da literatura.

O que impressiona, diz João Cezar, é que aonde parece que estamos diante da diferença nos vemos diante da semelhança porque

Na verdade, historiadores e teóricos da literatura terminaram de mãos dadas, embora tenham protagonizado disputas ruidosas e polêmicas acaloradas – pensemos nos estudos literários no Brasil do final dos anos de 1960 e de 1970. Ora, não é verdade que os extremos se tocam? No caso em questão, a concepção que informava seus esforços tinha como base uma definição unitária e excludente: de um lado, a nação, e, de outro, a literariedade. O abismo existente entre esses conceitos era superado por um procedimento idêntico: o que excedia seu horizonte conceitual não despertava o interesse dos estudiosos. Por isso, alternativas que evidenciassem a pluralidade possível de temas e a diversidade necessária de abordagens eram simplesmente desconsideradas. (CASTRO ROCHA, 2008, p. 151)

Essa percepção nos ajuda a compreender a construção desses a priori que sobrevivem neste presente, ainda com muito força, no ensino de literatura. Em praticamente todos os graus de ensino. De um modo mais específico, a sobrevivência do



historicismo nos ensinos fundamental e médio e a sobrevivência do a priori da teoria no ensino universitário. Esses a prioris muitas vezes fazem com que o texto entre na sala de aula como trecho ou como exemplo.

Diante dos limites dessas duas disciplinas, o que o autor tem proposto com força é tomar o texto como ponto de partida. Basta ver o subtítulo de um livro recente como *Por uma esquizofrenia produtiva*. O subtítulo é justamente: da prática à teoria. Essa inversão é ousada porque coloca de ponta cabeça pelo menos dois séculos de a prioris. Ou ainda um trecho de uma intervenção como “A crítica como intercâmbio”:

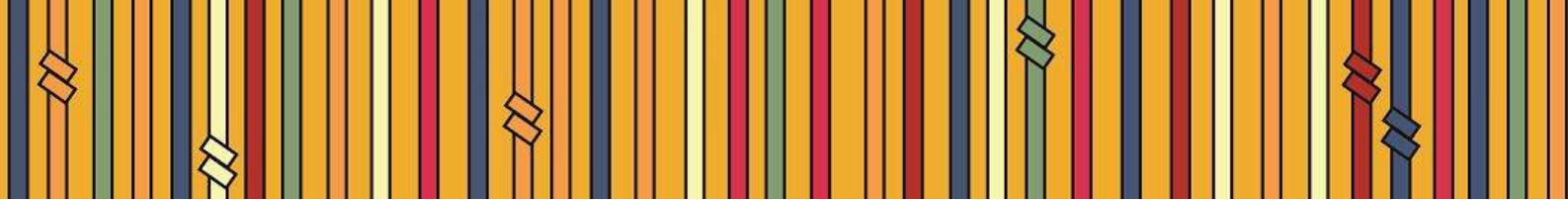
(...) a descrição do texto, o corpo a corpo com o objeto , seria o oposto da ideia de que todo texto é múltiplo e plural. Isso nós dizemos hoje porque nós não enfrentamos a tarefa de ler o texto, basicamente. Nós não enfrentamos a tarefa, realmente que é a prova dos nove do crítico. A prova dos nove do crítico (...) é a capacidade de iluminar o texto a partir de ângulos inesperados ou ângulos diferentes. Mas para fazê-lo, o corpo a corpo é absolutamente indispensável. (CASTRO ROCHA, 2011)

A retomada da metáfora da leitura como corpo a corpo com o texto, a ideia de estar diante do texto, aproxima-o da posição de Gumbrecht ao propor que neste início de século, o estético, a aesthesis, aquilo que vem pelos sentidos, aparece como porta de entrada para o literário.

Georges Didi-Huberman faz um percurso próximo do de João Cezar e a sua crítica funciona especialmente em relação à história da arte. Veja o que ele diz no livro *Diante do tempo*:

Para que serve a história da arte? A pouca coisa, se ela se contentar em classificar inteligentemente objetos já conhecidos, já reconhecidos. A muita coisa, se ela conseguir colocar o não saber no centro de sua problemática e fazer desta problemática a antecipação, a abertura de um novo saber, de uma forma de não saber, se não for da ação. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 241).

Crítico ferrenho da história da arte que se contenta em classificar as obras dentro de esquemas já conhecidos, a possibilidade de “colocar o não saber no centro de sua problemática” vem com uma posição que está no título dos dois livros nos quais discute os modos de ler imagens: *Diante da imagem*, de 1990 e *Diante do tempo*, de 2000.



Essa posição – diante - é a mesma que vemos em João Cezar e o paradoxo que nos encontramos ao estarmos diante do texto também é o mesmo. Vejamos o início de Diante da imagem:

QUESTÃO COLOCADA

[Quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte]

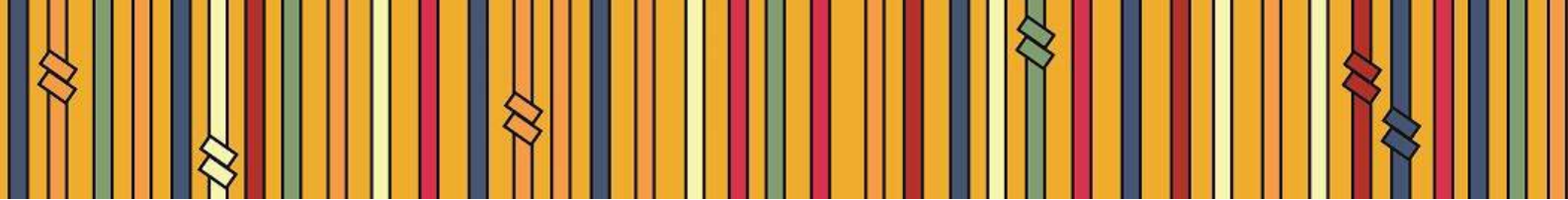
Com frequência, quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte, vem-nos a irrecusável sensação do paradoxo. O que nos atinge imediatamente e sem desvio traz a marca da perturbação, como uma evidência que fosse obscura. Enquanto o que nos parece claro e distinto não é, rapidamente o percebemos, senão o resultado de um longo desvio – uma mediação, um uso das palavras. No fundo, o paradoxo é banal. Acontece com todos. Podemos aceitá-lo, nos deixar levar por ele; podemos mesmo experimentar certo gozo em nos sentirmos alternadamente cativos e liberados nessa trama de saber e não-saber, de universal e de singular, de coisas que pedem uma denominação e coisas que nos deixam de boca aberta...Tudo isso diante de uma mesma superfície de quadro, de escultura, em que nada terá sido ocultado, em que tudo diante de nós terá sido, simplesmente, apresentado. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 9)

Essa potência que textos e imagens ainda possuem de nos deixarem de “boca aberta”, de nos colocarem numa trama de “saber e não-saber”, só aparece se estivermos diante, em um corpo a corpo, com esses textos e imagens.

Enquanto ouvia a fala do Gumbrecht lembrava de como as reflexões do João Cezar e do Didi-Huberman já apontavam na direção que ele propunha, e mais, acredito que os dois pensadores perceberam como a história e a teoria transformaram-se em a prioris que sobrevivem até hoje e por isso propõem a crítica, aqui tomada como esse gesto estético, de estar diante do texto e das imagens, como um modo de ler que recoloca em cena a história e a teoria mas de um outro modo. Nesse sentido, acho fundamental olhar para o modo como constroem suas leituras. É o que veremos agora.

O ciúme

Em 2006, João Cezar publicou no caderno Ideias do Jornal do Brasil - depois reunido em Por uma esquizofrenia produtiva (Da prática à teoria) - o texto “Ciúme e dúvida póstuma”. É um texto curto, de duas páginas, mas que me impressiona toda vez que releio pela simplicidade e pela complexidade que consegue colocar em cena, ao mesmo tempo, ao propor uma nova leitura de Dom Casmurro de Machado de Assis.



O início do texto, ao retomar uma imagem na qual *Dom Casmurro* ficou colado, lembra muito o início do “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido e Problemas da poética de Dostoievski, de Mikhail Bakhtin. Mas diferente deles, faz essa retomada em dois parágrafos. Vejamos um trecho:

(...) Dom Casmurro parece aprisionado no espinhoso problema da infidelidade.

Reconheço que essa é uma leitura válida do romance. Porém, trata-se de leitura fácil, que deixa escapar a malícia do texto. O tema central de Dom Casmurro não é a infidelidade, mas o ciúme. E não um ciúme qualquer, mas de um escritor malgrado. (CASTRO ROCHA, 2015, p. 185)

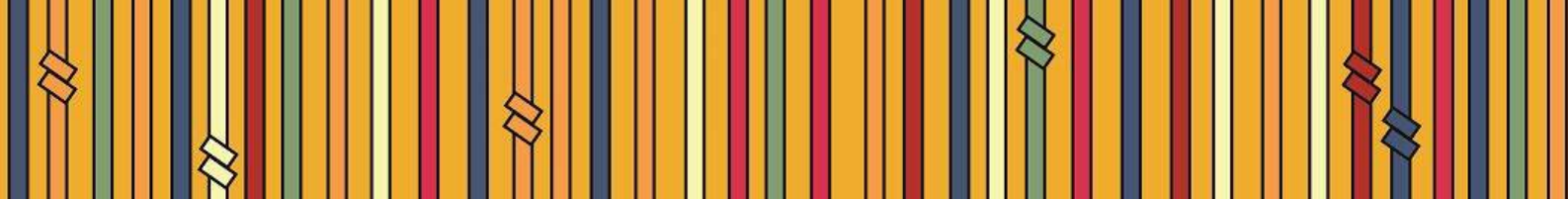
Colocada a questão, o crítico oferece para o leitor um percurso que inicia no texto porque o parágrafo seguinte começa assim: “Eis o enredo”. E pelo menos metade do texto é ocupado com um corpo a corpo, mostrando como o ciúme esta na estrutura do livro de Machado de Assis. Assim, nessa parte inicial parece que o autor nos coloca no coração da crítica, isto é, nos coloca diante e dentro de Dom Casmurro. E essa entrada na obra permite ao crítico, estamos em um jornal, aproximar o texto do leitor. Vejamos:

O ciúme possui uma dimensão muito mais inquietante, que, se o dicionário ignora, a literatura revela. O ciumento nunca dispõe da prova definitiva da infidelidade. O ciumento não pode saber; se sabe, não é mais ciumento: mas um resignado ou um revoltado. Para ser de fato ciumento, somente imaginará evidências, jamais comprovará a traição. Nesse caso, vale repetir, não é mais “ciumento”, é “traído” – o leitor substituirá o eufemismo pelo termo popular.

O ciumento é um possessivo dotado de poderosa imaginação, é um escritor malgrado, que, em lugar de livros, produz fantasias de adultério. (CASTRO ROCHA, 2015, p.187)

O livro, ao colocar o ciúme no centro da narrativa, nos apresenta um narrador diante do não saber e, diz o crítico, também nos coloca também diante do não saber; não sabemos e não saberemos. E também, somos “escritores malgradados”, como *Dom Casmurro*, só “que, em lugar de livros” produzimos “fantasias de adultério”.

No passo seguinte, e eis o pulo do gato como João Cezar gosta de dizer, estamos na história:



Os grandes clássicos sempre destacaram esse aspecto. Em Hipólito, de Eurípides, Teseu acusa o filho com base em uma falsa evidência, engendrada por sua esposa, Fedra. Em Otelo, de William Shakespeare, de igual modo, uma prova fraudulenta, arquitetada por Iago, leva o mouro a assassinar Desdêmona. (CASTRO ROCHA, 2015, p. 188)

E aqui estamos diante da história da literatura e como em Walter Benjamin, diante da historicidade, da memória da imagem que está no livro de Machado de Assis. O estético nos trouxe até a história. E o leitor pode incluir outros textos aí, anteriores ou posteriores ao de Machado de Assis, como São Bernardo, de Graciliano Ramos.

E no final do texto, o crítico nos coloca diante da teoria. Vejamos:

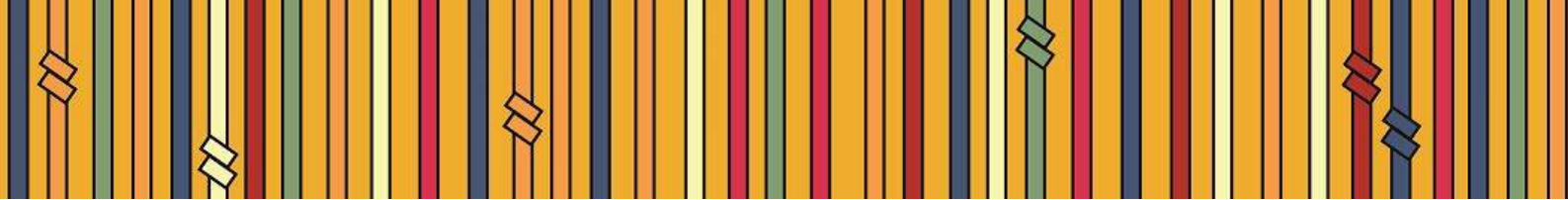
Capitu chorou no velório? Uma clara confissão!
E se não tivesse chorado? A confissão seria ainda mais eloquente, pois dissimulada!
A literatura também não dispõe de “provas”, não expõe “evidências”; como o ciúme, a literatura é um discurso que se alimenta da dúvida, da impossibilidade de conhecer a “verdade” última do mundo.
Dom Casmurro, portanto, é um dos mais poderosos elogios à força da ficção, à ideia da literatura como uma máquina de produzir perguntas inovadoras. Os olhos de ressaca devem ser os olhos do malicioso leitor machadiano.
Por isso, não há como saber se Capitu traiu: nessa lição reside a superioridade da literatura de Machado de Assis. (CASTRO ROCHA, 2015, p. 188)

E a teoria vem a partir da imagem proposta para ler *Dom Casmurro*: a literatura é como o ciúme porque nenhum dispõe de “provas”, os dois se alimentam da dúvida. A teoria aqui vem depois da prática, para lembrar o subtítulo do livro do João Cezar. Vem depois da leitura do texto e essa imagem do literário não serve para todos os textos, serve para alguns, especialmente para o de Machado de Assis. Por isso, talvez, tenhamos tantas imagens do literário nos textos de João Cezar de Castro Rocha.

O branco

Em 2012, Georges Didi-Huberman apresentou a palestra “Os brancos tormentos do testemunho” em Portugal, em uma mesa que marcava o lançamento da tradução para o português do seu livro *Imagens apesar de tudo*. Como ele diz

Bom, eu procurei um tema que estivesse relacionado com o livro que hoje sai mas, na verdade, não queria retomar o tema já tratado em

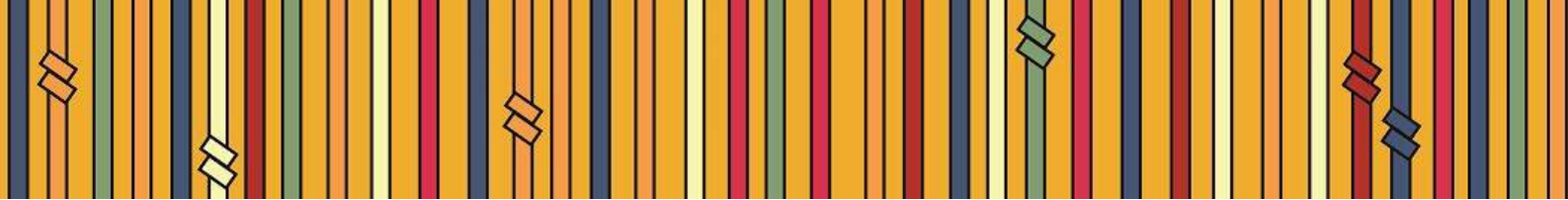


Imagens apesar de tudo. Vou antes falar-vos de uma obra de arte. Trata-se de uma instalação recente, de 2005, realizada por Esther Shalev-Gerz, uma artista lituana, israelita, franco-sueca...É um dispositivo absolutamente notável que se intitula Entre a escuta e a palavra: Últimos testemunhos, Auschwitz-Birkenau, 1945-2005. Este dispositivo foi apresentado num amplo espaço da Câmara Municipal de Paris, em 2005, no quadro das comemorações da libertação do campo de Auschwitz. (DIDI-HUBERMAN, 2012).

Como no texto do João Cezar, o autor apresenta a questão e já nos coloca dentro da obra, neste caso, de Esther Shalev-Gerz, que vamos conhecendo aos poucos porque pelo menos um terço do texto de doze páginas é a apresentação da obra produzida por Shalev-Gerz para a Câmara Municipal de Paris.

Normalmente, quando se quer exibir vídeos num espaço como um museu, e quando se quer fazê-lo com espectacularidade, em geral cria-se penumbra em torno das imagens...como eu próprio faço com o ecrã...o que é muito mais eficaz para que se veja bem a imagem. A artista não quis fazer isto, já que procedeu a uma partilha. Eu diria dos testemunhos (das palavras)...das testemunhas (das pessoas que falam)...e (...) os destinatários dos testemunhos. Era necessário tornar possível a coexistência daquelas pessoas, daquelas palavras, e foi assim que os sessenta testemunhos eram, portanto, integralmente visionáveis no salão da Câmara Municipal, em seis dezenas de postos informáticos, um testemunho por posto, munidos de um auscultador individual, o que quer dizer que cada espectador ou ouvinte tinha a possibilidade de se encontrar de certa forma...como se estivesse assim, de frente...sozinho, face à imagem e à palavra do testemunho singular, na duração real do seu relato. Houve mesmo pessoas que visionaram tudo, o que é realmente espantoso. Ao mesmo tempo, como podem observar, a disposição das mesas pensada pela artista é uma disposição um pouco ondulante, com cada vão ocupado por um posto de escuta, colocando praticamente cada espectador, ao mesmo tempo, diante do corpo daquele que testemunha no ecrã e diante do corpo silencioso (...) de outro ouvinte...Vêm? Vemo-los aqui, à direita. Portanto, cada espectador estava situado do outro lado da mesa, criando assim uma espécie de composição, através dos dispositivos que colocavam as pessoas sozinhas face ao dispositivo de visualização, e em comum no espaço da exposição. Sozinhas, mas frente-a-frente. Ou seja, uma forma de manter conjuntamente aquilo que Jean-Luc Nancy chama “o singular e o plural”, o que é exactamente, sem dúvida, aquilo que deve visar qualquer empreendimento político: manter juntos o singular e o plural. (DIDI-HUBERMAN, 2012).

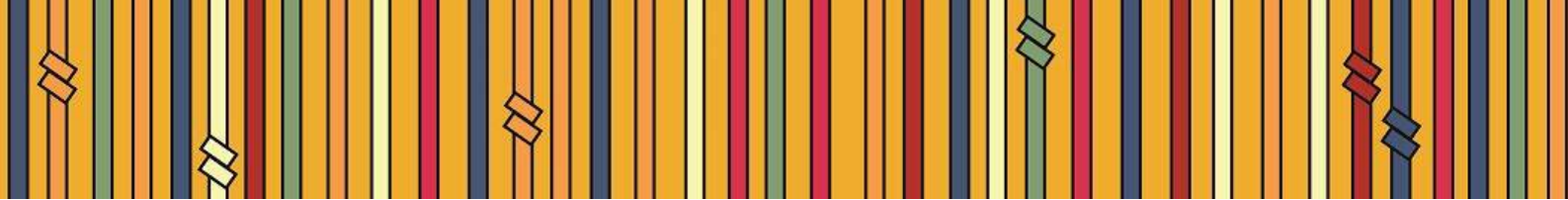
A apresentação detalhada e minuciosa da obra da artista vai nos levando aos poucos à imagem que o crítico nos propõe da obra. Veja:



O dispositivo criado por Esther Shalev-Gerz comportava ainda outra virtude. Quando, em geral, a pluralidade dos documentos sonoros numa exposição resulta numa espécie de burburinho generalizado...devem já ter sentido isto em inúmeras exposições, ou ouvido isto...o enorme salão da Câmara Municipal de Paris estava absolutamente silencioso... necessariamente silencioso...estranhamente silencioso. Porque as palavras chegavam pelos auscultadores, como que sussurradas a cada um, se quisermos. Por outro lado, as próprias pessoas...e eu próprio pude experimentá-lo...mantinham-se em grande silêncio durante a sua escuta. Por fim, a todo este silêncio reinante, a artista juntou qualquer coisa, como que uma fermata...Vêm-nos nestas duas imagens, são três ecrãs, de grandes dimensões, dispostos entre as arcadas do salão, onde passavam repetidamente, de um ecrã para o outro, e de acordo com um ligeiro desfazamento, uma montagem de silêncios...Pacientemente, a artista extraiu, das dezenas de horas de entrevistas realizadas com os sobreviventes, os momentos de silêncio. E montou-os. Diria que os silêncios eram, pois e em primeiro lugar, mostrados...mostrados cuidadosamente. Ora, o que vos mostro ali à direita é um dos ecrãs e, naturalmente, a questão da banda sonora não se coloca. Não há banda sonora. Esses silêncios eram cuidadosamente mostrados, pois cada breve momento em branco na palavra, quando a testemunha procurava os termos certos, não os encontrava, perdia a coragem, deixava-se invadir por uma lembrança, uma emoção, etc...esses breves momentos em branco entre as palavras tinham sido isolados, de acordo com um enquadramento, geralmente bastante próximo, como podem ver, do rosto da testemunha, e abrandados...é uma operação importante...para meia velocidade, exactamente. Isso permitia tornar visível o gesto implicado em cada um daqueles momentos frágeis, dos momentos entre as palavras. Silêncios mostrados mas também, portanto, silêncios montados. De tal forma que se constituiu o que eu chamaria uma espécie de atlas dos brancos...um atlas dos silêncios. Donde, por fim, se desprende algo como o verdadeiro gestus, mas é um gestus implícito, se me é permitido dizê-lo, dos testemunhos enquanto tal. (DIDI-HUBERMAN, 2012),

A citação é imensa mas ela dá uma dimensão de como a apresentação da obra vai tornando visível a imagem que o autor nos propõe para conhecer este trabalho de Esther Shalev-Gerz – os brancos. Entre o que ouvimos e vemos na exposição, aparece um “atlas dos brancos...um atlas dos silêncios.”.

O que acho admirável é que em seguida, no outro terço do texto, entramos na história, vemos uma memória dos “brancos tormentos...”. Veja como Didi-Huberman nos introduz na história: “Pouco importa, passemos à frente...Gostaria de vos dizer rapidamente em que é que esta obra me fez pensar inicialmente.”. E a obra de Esther Shalev-Gerz o fez pensar em uma parábola hassídica sobre o branco, sobre o esquecimento e uma cena do Shoah, na sequência de Abraham Bomba, em que diante da



narrativa sobre um outro, de repente há uma parada, um branco, diz Didi-Huberman, e o relato ganha outra dimensão.

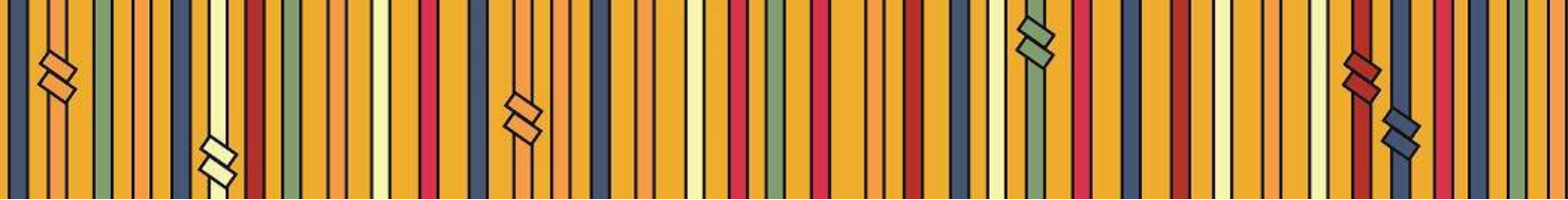
É em seguida, no terço final do texto, o que vemos em cena é a teoria, isto é, a tentativa de pensar a imagem a partir da ideia do branco, dos brancos tormentos do testemunho, a partir do diálogo com outros teóricos do presente como Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière e Giorgio Agamben mas também como outros teóricos que abordaram a questão da representação como Lessing, Agamben, Barthes e Goethe. E finaliza, usando a metáfora dos brancos tormentos do testemunho para pensar a imagem:

Termino assinalando-vos três elementos. E estou mesmo a terminar. Uma vez que, para um francês, há, antes de mais, uma história poética da palavra “tormento”...O primeiro momento famoso desta história está ligado à beleza. Há tormento porque há beleza. Foi Malherbe que inventou a admirável expressão do desejo, que é também uma expressão do olhar, o olhar como algo que vai e vem, como uma onda, entre o dado e o retirado. Cito-vos o poema: “Beleza, meu belo tormento, cuja alma incerta/ Contém, como o oceano, o seu fluxo e o seu refluxo”. O segundo momento é a antítese disto. De qualquer forma, é a antítese de que eu parti é a de Mallarmé, elogiando o branco como rótula dialéctica de qualquer tormento. “Solidão, recife, estrela/ Para tudo o que tenha valido / O tormento branco da nossa vela (toile)”. A beleza, o branco. O terceiro momento, e com isto termino, é Godard. É Godard, sobre a montagem... “Montagem, meu belo tormento” (1956), que retoma, pois, a fórmula de Malherbe, e que compara a montagem, o seu belo tormento, a um batimento cardíaco, a uma montagem de um olhar, que faz precisamente com que as coisas vão e venham com, nessa economia, claro, o branco, o branco tormento. (DIDI-HUBERMAN, 2012)

O que pretendi com essas longas citações foi mostrar como o trabalho do Didi-Huberman, do mesmo modo que o do João Cezar, nos colocam em experiência com aquilo que o Gumbrecht vê como história. Assim, nos dois críticos, estamos no estético, no histórico e no teórico, no mesmo texto.

Olhar para a leitura

No livro *Crítica literária: em busca do tempo perdido?*, João Cezar aponta para esse gesto:



Porém, como argumentei ao longo deste livro, talvez tenha chegado a hora de apostar as fichas em outro jogo. Afinal, pelo menos potencialmente, o alto nível de especialização abre caminho para a renovação da crítica, criando condições mais generosas de legibilidade. Para dizê-lo de maneira nada críptica: podemos, hoje em dia, com mais autonomia do que há duas ou mesmo três décadas, efetivamente ler livros como se seus autores não pertencessem a escola alguma, e, sobretudo, como se não tivéssemos a obrigação de filiar-nos a esta ou àquela tendência” (CASTRO ROCHA, 2001, p. 359)

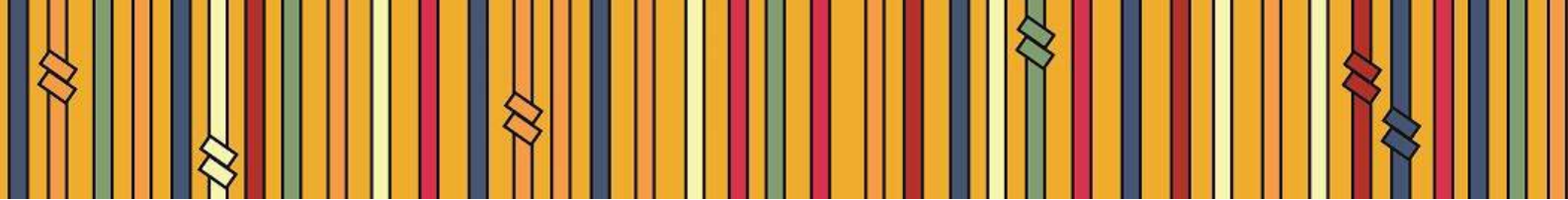
Tenho a impressão que é essa leitura do presente que leva tanto João Cezar quanto Didi-Huberman a proporem práticas de leitura que comecem pela apresentação da obra que estão lendo. E é a partir daí, como vimos, que propõem imagens de leitura dos textos mas também dos leitores. Talvez não seja por acaso que os dois sempre manifestem preocupações com os leitores: João Cezar vem propondo há anos a ideia de uma esquizofrenia produtiva e Didi-Huberman a ideia de uma poética, de um modo de escrita que leia o texto e o leitor. Talvez por isso o prazer em lê-los e tantas citações dos dois autores aqui.

Nem João Cezar nem Didi-Huberman citam mas acredito que podemos ler essas imagens que nascem do corpo a corpo ou diante do texto e do leitor, como metáforas. Nesse sentido, Pêcheux nos propõe ler

(...) a concepção do processo de metáfora como processo sócio-histórico que serve como fundamento da “apresentação” (donation) de objetos para sujeitos, e não como uma simples forma de falar que viria secundariamente a se desenvolver com base em um sentido primeiro, não-metafórico, para o qual o objeto seria um dado “natural”, literalmente pré-social e pré-histórico (PÊCHEUX, 2009, p. 123).

Nessa direção, acredito que tanto o ciúme quanto o branco são metáforas que lêem tanto as obras quanto os leitores: João Cezar escrevendo sobre *Dom Casmurro* em coluna do caderno Ideias do Jornal do Brasil e Didi-Huberman fazendo uma palestra para um público amplo no lançamento de uma tradução do seu livro.

É assim, por ser um processo sócio-histórico que essas imagens possuem memória, historicidade. Os dois autores fazem esse movimento: a entrada no texto será também uma entrada na história. Como diz Didi-Huberman em uma entrevista:



(...) a experiência de uma imagem é exatamente tudo o que você acaba de dizer mas de uma só vez, numa só experiência... É uma experiência comum já que ver uma imagem faz parte de nossos gestos mais quotidianos: eu folheio um livro de história e ali há imagens, dentre as quais algumas são para mim novas e outras já conhecidas. De uma só vez minha experiência torna-se “fenomenológica”, no sentido que o senhor sugere: uma imagem que eu acreditava já conhecida – por exemplo, a imagem do soldado alemão que atira à queima-roupa numa mulher que segura seu filho nos braços – salta-me aos olhos, toma-me na sua crueza, abre em mim um mistério novo, uma inquietude maior, que é, assim, a inquietude do contato entre essa imagem e o real, do contato entre imagem e corpo, imagem e história, imagem e política... Desde que essa imagem não é mais olhada como uma simples imagem estereotipada, uma vinheta de ilustração colada no livro ou um simples “ícone do horror”, mas como uma situação visual singular, ela se torna essa experiência-limite, essa experiência interior da qual falava Georges Bataille. Não é por acaso que o próprio Bataille reconhecia às imagens o poder não de nos consolar, mas, ao contrário, de nos inquietar, de nos “abrir”, de nos fazer “sangrar interiormente”, como ele dizia. Todas as minhas escolhas de objetos se tornaram necessárias por uma experiência desse tipo, uma experiência de abertura: imprevisível (irreduzível a um programa de pesquisa) e inquietante (irreduzível a um saber ou a um sistema). A experiência pede, e isso é claro, para ser suportada, contextualizada, historicizada, teorizada. Mas sei bem que, em última análise, a imagem permanecerá irreduzível diante de mim: nem o saber (como pensam muitos historiadores) nem o conceito (como pensam muitos filósofos) a apreenderão, a subsumirão, a resolverão ou redimirão. A imagem é uma passante. Nós devemos seguir seu movimento sempre que possível, mas devemos igualmente aceitar que jamais a possuímos completamente. Isso quer dizer que uma imagem – não qualquer imagem, sem dúvida; eu falo aqui dessas imagens que chamo fecundas – é inesgotável. (DIDI-HUBERMAN, 2011)

A imagem precisa ser historicizada, diz Didi-Huberman, e também teorizada. Nesse aspecto, o literário e o imagético não são fixos. Só é possível pensá-los a partir de experiências concretas. Como diz Didi-Huberman: “Eu trabalho somente com singularidades (não tenho nada de geral a dizer sobre “a arte”, “a beleza” etc.) na medida em que as singularidades têm essa potência teórica de modificar nossas ideias preconcebidas, portanto, de solicitar o pensamento de uma maneira não axiomática: de uma maneira heurística.” (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Isso aponta para o que sempre me impressionou no trabalho dos dois críticos: no final de cada percurso específico aparece uma metáfora do literário ou da imagem.

E, para finalizar, podemos dizer que nos dois autores há a clareza de que nunca “possuímos completamente” o texto e a imagem. Por isso, talvez, os textos desses

autores provoquem não um fechamento mas um gesto de busca pelos textos e imagens que estão lendo. Pelo menos é que sempre acontece comigo quando leio os textos desses autores.

Referências bibliográficas

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

_____. *Diante da imagem*. São Paulo: 34, 2013.

_____. *Os brancos tormentos do testemunho*. 2012. Disponível em <<<http://cargocollective.com/yماغo/Didi-Huberman-Tutti>>>. Acesso em <<13/09/2017>>.

_____. Inquietar-se diante de cada imagem. Flanagens. 2011. Disponível em <<<http://flanagens.blogspot.com.br/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html>>>. Acesso em <<13/09/2017>>.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso*. 4 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

ROCHA, João Cezar de. *Leituras desaturizadas: tempos precários, ensaios provisórios*. Chapecó; Recife: Argos; Editora da UFPE, 2017.

_____. *Por uma esquizofrenia produtiva (Da prática à teoria)*. Chapecó: Argos, 2015.

_____. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* Chapecó: Argos, 2011.

_____. *A crítica literária como intercâmbio cultural*. São Paulo: Itáu Cultural, 2011. Participação no II Seminário Internacional de Crítica Literária (2011). Disponível em <<<http://www.itaucultural.org.br/a-critica-literaria-como-intercambio-cultural>>>. Acesso em <<13/09/2017>>.

A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA NAS UNIVERSIDADES FRANCESAS: IBÉRICA, LATINO-AMERICANA E TRANSNACIONAL

Agnes Rissardo (UFRJ/PACC)¹


Resumo: Tomando-se um dos centros culturais hegemônicos como campo de investigação – a França – propomos um olhar sobre o papel desempenhado pelo meio universitário daquele país na promoção da literatura brasileira contemporânea, dentro e fora das salas de aula: de que forma o Brasil é visto, uma vez que, em geral, o país se insere nos departamentos de Estudos Ibéricos e Latino-Americanos das universidades? Empreendemos, ainda, uma reflexão sobre o deslocamento e as implicações decorrentes da condição de imigrante dos docentes brasileiros na França, eles próprios atores locais desterritorializados, que aceitaram o desafio de tornar protagonista uma literatura de origem latino-americana no cenário mundial.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; Ensino universitário; Recepção no exterior; Globalização.

Em seu reverenciado ensaio “O entrelugar do discurso latino-americano”, de 1971, Silviano Santiago chama a atenção para a “falência de um método que se enraizou profundamente no sistema universitário: as pesquisas que conduzem ao estudo das fontes e influências” (2000, p. 17). Ao recriminar tal método, que, segundo o crítico, pressupõe uma evidente inferioridade do artista de povos colonizados, como o Brasil, em relação ao modelo que teve necessidade de importar da metrópole, Santiago não poupa as universidades brasileiras: “Porque certos professores universitários falam em nome da objetividade, do conhecimento enciclopédico e da verdade científica, seu discurso crítico ocupa um lugar capital entre outros discursos universitários. Mas é preciso que agora o coloquemos em seu devido lugar” (p. 17).

A crítica contundente de Santiago foi bastante oportuna naquele momento, afinal, desde a criação do primeiro curso superior de Letras no Brasil, na Universidade de São Paulo (USP), ainda no bojo dos projetos de criação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras na década de 1930 (FIORIN, 2006, p. 1), o ensino de literatura brasileira vinha sendo marcado pela submissão cultural às literaturas de origem europeia, tendo como base as pesquisas de fontes e influências. Até mesmo a contratação do corpo docente do curso da USP, pensado para “formar uma nova elite

¹ Pesquisadora visitante (PNPD/CAPES) do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ e do Programa de Cultura Avançada (PACC/UFRJ), pós-doutora em Literatura Brasileira (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3) e doutora em Literatura Brasileira (UFRJ). Contato: agnesrissardo@yahoo.com.br.




para o país, educada nos moldes dos países mais adiantados do mundo”, como relata José Luiz Fiorin (p. 1), havia recaído sobre professores franceses.

Quarenta e seis anos após as reflexões de Santiago, o panorama universitário já sofreu mudanças consideráveis e, sobretudo a partir do avanço dos estudos de literatura comparada, tal discurso, que, conforme o crítico, “reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita” (p. 18), perdeu força, dando lugar ao estudo das obras de literatura latino-americana como recriações em forma de paródia, pastiche ou digressão em relação às obras dos centros culturais hegemônicos, nos termos de Pascale Casanova (2002).

O surgimento dos cursos na França

Concomitantemente à escrita do ensaio de Santiago, o meio universitário brasileiro iniciava um movimento contrário rumo aos países europeus. Com a criação de cursos de graduação em língua portuguesa e literatura brasileira em universidades da Europa e dos Estados Unidos, a produção acadêmica e os atores locais – docentes e discentes – se tornaram um campo fértil para os estudos de recepção em um contexto de globalização. Tomando-se um dos chamados centros culturais hegemônicos como campo de investigação – a França – nota-se um esforço dos professores de língua, cultura e civilização brasileira no sentido de atrair e reter estudantes nas salas de aula, dando a conhecer a literatura brasileira, com especial atenção, por uma parcela deles, àquela praticada nos dias de hoje.

A implantação do ensino de língua portuguesa e literatura brasileira nas universidades da França veio a reboque da criação dos cursos de Português Língua Estrangeira (PLE) nos ensinos fundamental (*collège*) e médio (*lycée*) naquele país, em 1970. De acordo com a professora emérita da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Jacqueline Penjon, os primórdios desses estudos naquele país datam de 1919, quando a Université de Paris passou a oferecer um curso de língua e literatura portuguesa, e, a partir de 1922, de literatura brasileira, promovidos pelo então recém-criado Institut d’Études Portugaises et Brésiliennes, que contava, já naquela época, com uma biblioteca (PENJON, 2011, p. 229). Porém, tratava-se de cursos eletivos e o ensino do português sempre esteve atrelado, como uma segunda língua, ao ensino de língua espanhola, como atesta o percurso acadêmico da própria Jacqueline: com formação inicial em Língua,




Literatura Espanhola e Latino-americana, e um certificado opcional de Filologia Portuguesa, somente no mestrado ela pôde optar pela pesquisa de um autor brasileiro.

Tradicionalmente, as estruturas universitárias francesas contam com um departamento de Estudos Ibéricos e Latino-Americanos (Études Ibériques et Latino-Américaines), que oferece os cursos de graduação (*licence*) em Português e Espanhol. Já na pós-graduação, os estudos de Língua e Literaturas Portuguesa e Brasileira se separam completamente dos estudos latino-americanos. No caso da Paris 3, essa divisão só veio a ocorrer em 1994², com a criação do CREPAL – Grupo de Pesquisa sobre os Países Lusófonos. Até então, os cursos de mestrado e doutorado em Literatura Brasileira estavam vinculados ao Grupo de Pesquisa sobre Ideologias, Mentalidades e Sistemas de Representação nos Países de Língua Espanhola e Portuguesa (GRIMESREP). A Universidade Sorbonne Paris 4 seguiu um percurso semelhante, porém com história mais recente: até 2007, a universidade não tinha um grupo de pesquisa em Estudos Lusófonos. Todos os professores eram vinculados ao CREPAL, da Paris 3. A partir de mudanças na legislação francesa em relação ao sistema de pesquisa no país, os professores associados e livre-docentes foram obrigados a se filiarem a um grupo de pesquisa em sua própria universidade. Assim nasceu o CRIMIC – Grupo de Pesquisas Interdisciplinares sobre os Mundos Ibéricos Contemporâneos, que abriga várias vertentes: Espanha Contemporânea, Poesia Latino-Americana, Catalão e Português, dando origem, por sua vez, ao grupo de pesquisa de Estudos Lusófonos da Paris 4.

Brasil, lusófono e latino-americano

Evidentemente, a criação desses grupos nas universidades Sorbonne e Sorbonne Nouvelle, que se deu por meio de muitos esforços dos professores responsáveis, concedeu maior visibilidade e autonomia às pesquisas sobre língua portuguesa e literatura brasileira na França. No entanto, tais ganhos não excluem perdas, o que nos faz lançar aqui duas questões: ao se privilegiar os estudos de graduação e pós-graduação a partir da proximidade da língua entre países lusófonos não se estaria, conseqüentemente, isolando ainda mais o Brasil do restante da América Latina? E mais:

² Apesar de ter iniciado suas atividades em 1992, ao separar-se do GRIMESREP, o CREPAL só foi reconhecido oficialmente em 1994.



como pensar em termos de participação em uma literatura mundial se a ênfase dos Estudos Lusófonos recai sobre as literaturas nacionais de Brasil e Portugal?


A pesquisadora Márcia Marques Rambourg discorre sobre essa problemática:

Se na América Latina os debates de aproximação e/ou reivindicação de unidade cultural entre os países vizinhos são de grande interesse aos intelectuais e universitários, na França, ao contrário, o conceito de *brasileiro* distingue-se daquele *latino-americano* em toda sua autarquia cultural. Se por vezes hesita-se entre o espanhol ou o “brasileiro” como idioma oficial do Brasil, observa-se que a questão do prestígio da língua espanhola em face da portuguesa é ainda, para a recepção literária francesa, um dos aspectos principais quanto à condição de isolamento da cultura brasileira diante da América Latina e à conseqüente difusão da literatura latino-americana em relação à brasileira. (2009, p. 92)

O divórcio entre Brasil e América Latina nos grupos de pesquisa de pós-graduação se reflete nos eventos acadêmicos realizados nas universidades francesas: comunicações ou conferências sobre os diálogos intertextuais entre literatura brasileira – a única literatura em língua portuguesa proveniente da América Latina, nunca é demais frisar – e de outros países latino-americanos, bem como os estudos interdisciplinares, que contribuiriam para reduzir culturalmente a diferença entre os idiomas (português e espanhol), favorecendo a integração do continente, são praticamente inexistentes em jornadas de estudos, colóquios e seminários dos Estudos Lusófonos. É mais provável haver uma comunicação sobre um autor brasileiro em um colóquio de literatura latino-americana do que o inverso.

Paradoxalmente, fora dos meios acadêmicos, o Brasil nem sempre é visto como um país separado da América Latina. Na extensa programação da Maison de l’Amérique latine, um grande centro que acolhe reuniões, conferências, apresentações musicais e exposições da comunidade cultural e diplomática latino-americana em Paris, há sempre espaço para a representação do Brasil.

Também as premiações literárias na França obedecem a critérios diferentes daqueles seguidos pelas universidades. Em janeiro de 2017, por exemplo, o escritor Chico Buarque foi o vencedor do prêmio literário francês Roger Callois, na categoria Literatura Latino-Americana, pelo conjunto de sua obra.




Com relação às editoras francesas, mais uma vez as contradições se fazem presentes. Na maioria delas, as traduções de livros brasileiros são vendidas sob o epíteto de Coleção Do Mundo (Du Monde) ou Coleção América Latina. Nesse sentido, se por um lado, a filiação do Brasil a uma literatura latino-americana é reconhecida, por outro, em se tratando de estratégias mercadológicas, o país se torna substancialmente invisível para o público leitor. As exceções ficam por conta das editoras Métailié, única na França a criar uma coleção exclusiva de literatura brasileira, e Anacaona, cujo catálogo é inteiramente formado por obras de ficção do Brasil.

Difundindo a literatura brasileira

Entretanto, os grupos de pesquisa em Estudos Lusófonos das universidades francesas desempenham um importante papel na difusão da língua portuguesa e na circulação e promoção da literatura brasileira naquele país. A constante realização de colóquios, seminários, jornadas de estudos, com a participação dos alunos de pós-graduação e professores das próprias universidades ou visitantes das universidades brasileiras; mesas-redondas e conferências com autores brasileiros; atividades de leitura e tradução de textos ficcionais do Brasil em sala de aula; compra de lançamentos de obras de literatura brasileira contemporânea para disponibilização nas bibliotecas universitárias; publicação de revistas acadêmicas contendo artigos e ensaios sobre o Brasil; participação efetiva e anual no Livre Paris³, entre outras, são apontadas pelos professores dos departamentos de Português como ações difusoras, promovidas por eles com assiduidade, dentro e fora das universidades francesas. É consenso, entre esses mesmos profissionais, que os alunos de Português dos ensinos médio e superior configuram o público leitor mais importante – porque mais numeroso e criticamente ativo – de literatura brasileira na França.

E qual seria o perfil desses alunos que cursam uma graduação em Português? De um modo geral, são imigrantes portugueses e brasileiros ou, o mais comum, filhos e netos de cidadãos lusófonos que, a partir dos anos 1960, realizaram um significativo movimento demográfico migratório para a França (RAMBOURG, 2009, p. 82). Foi justamente a partir desse fluxo de chegada, sobretudo de portugueses, ao país, que o governo francês instituiu, já na década de 1970, o ensino de língua portuguesa nos

³ O evento mudou de nome recentemente. Chamava-se, até 2015, Salon du Livre de Paris.




níveis fundamental e médio das escolas. No âmbito universitário, há uma diferença entre alunos de graduação e de pós-graduação. Os primeiros têm um perfil semelhante aos do ensino médio, ou seja, são geralmente cidadãos franceses descendentes de imigrantes lusófonos; já o segundo grupo engloba tanto esses descendentes quanto doutorandos brasileiros bolsistas de programas de estágio doutoral ou de pós-doutorado. “A porcentagem de franceses sem nenhuma ligação com países lusófonos é mínima, apesar do grande interesse pelo Brasil, sobretudo depois do Ano do Brasil na França (2005), que multiplicou a demanda de cursos de língua na modalidade brasileira” (PENJON, 2011, p. 231).

O panorama, contudo, não é dos mais animadores. Mais do que atrair novos estudantes de língua portuguesa e literatura brasileira para as universidades francesas, a maior preocupação dos profissionais do meio acadêmico em Estudos Lusófonos é manter os cursos em funcionamento. As dificuldades são numerosas e cada vez maiores: o português não é oferecido em todas as universidades, sendo que, em algumas delas, como ocorreu recentemente na universidade Paris 8 – Saint Denis, a graduação em Português e o mestrado em Estudos Lusófonos foram extintos. Além disso, as vagas em concursos públicos para professores dos ensinos fundamental e médio (CAPES) de Português e também para professores do ensino superior (Agrégation) vêm diminuindo gradualmente nos últimos 15 anos. A escassez de concursos, por sua vez, desmotiva os estudantes, que têm como objetivo principal o magistério, apesar de estarem aptos a atuar em outros setores.

Pedagogia transnacional

Quanto aos professores que já lecionam literatura brasileira nas universidades, muitos deles, como Jacqueline Penjon e Michel Riaudel, são de nacionalidade francesa, porém, a maioria dos brasilianistas, como os professores Saulo Neiva (Clermont Ferrand), Leonardo Tonus (Paris 4), Rita Godet (Rennes 2), entre outros, é brasileira e, portanto, assim como uma parcela de seus alunos, atores locais desenraizados de suas terras que aceitaram o desafio de tornar protagonista uma literatura de origem latino-americana no cenário mundial. Em um contexto de globalização, professores, pesquisadores e alunos acabam assumindo identidades culturais múltiplas. Se levarmos em conta que, como outros processos globalizantes, “a globalização cultural é




desterritorializante em seus efeitos” (p. 36), como aponta Stuart Hall, e que muitos desses profissionais deixaram o Brasil há muitos anos para viver e trabalhar na França, pode-se dizer que se situam no entrelugar observado por Silviano Santiago. Marília Librandi-Rocha, professora-assistente de Literatura e Cultura Brasileira na Universidade de Stanford, nos Estados Unidos, define apropriadamente esses sentimentos de deslocamento e vazio, mas também de perspectivação em relação à cultura brasileira.

Começo, então, por expor um paradoxo: quando vivemos no Brasil, não precisamos necessariamente pensar o Brasil, pois o Brasil está perto, perto demais, talvez em demasia; é preciso, de certo modo, livrar-se do Brasil para sentir outros ares e maiores liberdades; ao sair do Brasil, porém, e deixá-lo para trás, nós o carregamos conosco à medida mesma que o perdemos. (...) É nesse trânsito, e a partir da dor decorrente de uma saudade ativa, que se pode vislumbrar o nó do problema: doravante não há mais volta ao pleno. A partir da ruptura violenta da partida, passamos a habitar esse hiato, vazio, semelhante ao ‘entrelugar’ teorizado por Silviano Santiago. (LIBRANDI-ROCHA, 2014, p. 31)

O relato de Librandi-Rocha encontra ressonância também nas reflexões de Edward Said (2003), que empregava a palavra “exílio” nos mais variados sentidos: migração, emigração, desterro, refúgio e diáspora, entre outros, mas sempre relacionada à necessidade de indivíduos, desenraizados de suas terras, terem que deixar suas nações nativas e sobreviver em outras culturas (VIEIRA, 2016, p. 48). “O exílio baseia-se na existência do amor pela terra natal e nos laços que nos ligam a ela – o que é verdade para todo exílio não é a perda da pátria e do amor à pátria, mas que a perda é inerente à própria existência de ambos” (SAID, 2003, p. 59). No entanto, tal condição é sempre paradoxal e pode proporcionar uma forma perspectivada de se olhar não apenas para o país de origem como também para as outras nações: “Ver ‘o mundo inteiro como uma terra estrangeira’ possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que para tomar emprestada uma palavra da música – é *contrapontística* (p. 60).

Entre Brasil e França, Brasil e América Latina, Brasil e demais países lusófonos, é esse entrelugar ocupado por professores e alunos brasileiros, bem como pela própria



literatura brasileira no exterior, precisamente o mote e o pressuposto de toda análise que queira pensar verdadeiramente uma pedagogia transnacional.

Referências

CASANOVA, Pascale. *República mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.


FIORIN, José Luiz. A criação dos cursos de Letras no Brasil e as primeiras orientações da pesquisa linguística universitária. *Línguas & Letras*. Dossiê: Um olhar na ciência linguística, vol. 7, nº 12, Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), 1º sem. 2006, p. 11-25. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/887>. Acesso em 7 jul. 2017.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora (reflexões sobre a terra no exterior). In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (org); Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco novBrasil, 2003.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. A literatura em trânsito ou o Brasil é dentro da gente (contração, expansão e dispersão). In: MONTEIRO, Pedro Meira (org.) *A primeira aula: trânsitos da literatura brasileira no estrangeiro*. São Paulo: Itaú Cultural: Hedra, 2014.

PENJON, Jacqueline. Entrevista a Agnes Rissardo. Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, vol. 5, Rio de Janeiro, UFRJ, 2011. Disponível em www.forumdeliteratura.com.br Acesso em 5 jul. 2017.

RAMBOURG, Márcia Marques. Português língua estrangeira (PLE): por uma reflexão sobre o ensino do português na França. *Cadernos de Letras da UFF*. Dossiê: Difusão da língua portuguesa, nº 39, Universidade Federal Fluminense (UFF), 2009, p. 79-94.



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

SANTIAGO, Silviano. O entrelugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos – Ensaios sobre dependência cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

VIEIRA, Nelson H. Fora do Brasil – globalização e deslocamento na literatura brasileira contemporânea: migração transnacional e luto cultural. In: CHIARELLI, Stefania & OLIVEIRA NETO, Godofredo (orgs.). *Falando com estranhos: o estrangeiro e a literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2016.

FRONTEIRAS LITERÁRIAS NA AMÉRICA LATINA: MUROS VISÍVEIS E INVISÍVEIS

Cláudio Ricardo Corrêa (Uerj)¹

Resumo: Este artigo mostra os muros visíveis e invisíveis presentes nas fronteiras literárias da América Latina (muros das línguas, dos mercados; dos capitais literários, dos centros hegemônicos, da indústria cultural, da colonialidade etc.). Para isso foi feito um recorte no qual são apresentadas e analisadas algumas ideias de Walter Mignolo, Beatriz Sarlo, Pascale Casanova; Mikhail Bakhtin e Gayatri Spivak. São abordadas a farsa do descobrimento da América; a dicotomia modernidade/colonialidade; a opção decolonial; as implicações entre centro e periferia; rótulos e muros que excluem; capital literário, meridiano de Greenwich; visibilidade; traduções imperialistas e colonialistas; *las orillas* de Borges; a fala do subalterno.

Palavras-chave: América Latina; literatura; colonialismo; fronteiras literárias; capital literário

1. Introdução

Ainda não se chegou a construir um muro, como o proposto por D. Trump entre Estados Unidos e México, mas há que se reconhecer os inúmeros muros invisíveis presentes nas fronteiras literárias, sejam eles quais forem: das línguas; dos centros hegemônicos; da indústria cultural; dos mercados de bens simbólicos; das críticas; dos capitais literários; da visibilidade; das políticas de valorização (ou da falta delas); da economia; da educação; dos cânones estabelecidos; da colonialidade; do imperialismo; enfim, das várias barreiras alfandegárias.

Nesse contexto, este artigo se propõe a apresentar outras ideias sobre o que se convencionou chamar de América Latina e se ela existe; a farsa do descobrimento da América e a consequente escravidão, violência e exploração dos povos nativos; as propostas de romper essas fronteiras de pensamento; as tentativas de rupturas, que, muitas vezes, acabam legitimando esses selos de reconhecimento dos grandes centros hegemônico; as vozes silenciadas que não conseguem se expressar; os muros que dividem e definem o mundo entre centros, periferias e diversos “subs”; os instrumentos de validação ou de negação dessas ideologias imperialistas e colonialistas; a dicotomia modernidade/colonialidade; a opção decolonial; as implicações entre centro e periferia; a possibilidade de fala do subalterno; traduções; o meridiano de Greenwich; literalidade; *las orillas* de Borges.

¹ Contato: correadtp@gmail.com

2. América Latina, rótulos e muros que excluem

La idea de América Latina

Walter Mignolo, em *La idea de América Latina* (MIGNOLO, 2005), põe em discussão a facilidade com a qual aceitamos e adotamos as divisões em continentes; entre Oriente e Ocidente; Norte e Sul; Primeiro, Segundo, Terceiro e Quarto Mundos (sendo este último cunhado para incluir – ou seria *excluir*? – os povos aborígenes da “América”, da Nova Zelândia e da Austrália) e deixa clara sua insatisfação com esta divisão geopolítica, imposta por constructos imperialistas nos últimos 500 anos.

O que se convencionou chamar de América nunca foi um continente que se pudesse descobrir, isso não passa de uma invenção forjada durante o processo da história colonial europeia e da consolidação da expansão das ideias e instituições ocidentais. Os relatos de “descobrimento” nunca pertenceram aos habitantes que aqui viviam – como os Anáhuac (território asteca) e os Tawantinsuyu (território inca). “América” ou “América Latina” são conceitos criados por europeus e *criollos* de ascendência europeia. Os índios e os *criollos* descendentes de africanos não foram convidados ao diálogo.

Mignolo se propõe a combater a noção europeia de ver os povos fora da Europa como *objeto* e não como *sujeito*, pois isso faz com que eles sejam colocados fora da história. Ele diz, claramente, que ao aceitar as coisas desta maneira, as perspectivas desse sujeito simplesmente não contam. A história passa a ser vista como um privilégio da modernidade europeia e para que os demais povos dela façam parte, é preciso deixar-se colonizar-se, dominar-se – voluntariamente ou não –, por uma perspectiva da narrativa, da vida, do conhecimento, da economia, da subjetividade, da família e da religião, moldada pela Europa Moderna. Este modelo é adotado como oficial – com pequenas alterações também pelos Estados Unidos –, o que impõe um sentimento de inferioridade aos seres humanos vítimas desse arquétipo.

Destaca ainda a existência de dois paradigmas – o do imperialismo e o da colonialidade –, que apesar de autônomos, se unem por meio da noção de poder. Do imperialista, fazem parte a retórica de “descoberta” da América e a construção da ideia de América Latina no século XIX. Do colonialista, faz parte o relato da história de colonização (e a conseguinte exploração), em uma versão contada sob a perspectiva do colonizador.

Descobrimento e *invenção* não são apenas interpretações distintas do mesmo acontecimento, são parte de dois paradigmas distintos. A linha que os separa é a da

transformação geopolítica do conhecimento; não se trata somente de uma diferença terminológica, senão também do conteúdo do discurso. (MIGNOLO, 2005)

Vários muros e fronteiras foram criados para justificar o modelo europeu, e entre eles está o domínio colonial. Segundo Mignolo, a colonialidade nada mais é do que a face oculta da modernidade, que surge do sentimento de inferioridade imposto aos que não se encaixam no modelo adotado pela Europa. E como muros têm pelo menos dois lados, há uma clara dicotomia modernidade/colonialidade, na medida em que a identificação europeia, classificada como *moderna* e *civilizada*, é justificada por meio da categorização oposta das *colônias*, tidas como *bárbaras* e *atrasadas*. Esse tipo de pensamento condenável “justificaria” a escravidão, a matança e a exploração dos povos nativos. O que hoje em dia ainda permanece em vigor, atrelado aos aspectos étnicos, culturais, artísticos, literários...

Mignolo deixa claro que – no *pensamento decolonial* – colonialidade e modernidade estão intimamente ligadas. Pensar de maneira decolonial requer uma mudança de posicionamento frente à história, deixando de almejar esta *modernidade*, e passando a enxergá-la realmente como um constructo europeu em favor de seus interesses e não no dos povos colonizados. Não adianta, portanto, continuar pensando igual e dando voz a esse tipo de ação que só faz alimentar o que o autor chama de *ferida colonial*, pois acarreta graves consequências psicológicas, físicas, racistas e tantas outras que colocam os “descobertos” na eterna condição de objeto e não de sujeito.

3. Muros, fronteiras, margens, limites, periferias, orillas

Las orillas de Borges

É transcrito a seguir um trechinho de uma entrevista concedida por Walter Mignolo à *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, na qual ele fala sobre pensamentos fronteiriços.

O pensar fronteiriço é uma maneira de ser e de existir de todos aqueles e aquelas que habitam o *border*, “/”, na fronteira que separa e une colonialidade e modernidade. Não há outra forma para quem habita o lado da colonialidade. Quem habita a fronteira do lado da colonialidade “sente”, cedo ou tarde, a diferença colonial. A questão é o que fazemos uma vez que estamos conscientes?

Há três caminhos possíveis: tentamos nos assimilar, e boa sorte na assimilação; nos adaptamos o melhor que podemos, pois temos que viver; ou, a terceira, nos adaptamos e começamos a construir projetos que apontam para outras formas de vida. Neste momento a

consciência e o ser de fronteira transformam-se no pensamento fronteiro em ação, colocamos a experiência e o pensamento em ação. (MIGNOLO, 2013)

No intuito de corroborar esta linha de reflexão de Mignolo, encontra-se um bom exemplo no livro de Beatriz Sarlo, *Borges, um escritor na periferia* (SARLO, 2008). E sobre o escritor argentino, Jorge Luis Borges, ela diz:

Posto entre limites (de gêneros literários, de línguas, de culturas), Borges é o escritor das margens [em espanhol, “*las orillas*”²], um marginal no centro, um cosmopolita à margem; um escritor que confia à potência do procedimento e à vontade de formar as dúvidas em aberto sobre a dimensão filosófica e moral de nossas vidas; um escritor que, paradoxalmente, constrói sua originalidade por via da citação, da cópia, da reescrita de textos alheios, porque desde sempre pensa a escrita a partir da leitura e desconfia da possibilidade de representação literária do real. (SARLO, 2008, p. 21)

Borges não se deixa rotular, ele escreve em um encontro de caminhos, sua obra não é límpida e não se instala por inteiro em nenhum lugar, traz rachaduras em seu centro, deslocando-se juntamente com várias culturas que se tocam e se repelem em *las orillas*. Ele desestabiliza as grandes tradições ocidentais e, também, as orientais que conheceu, entrecruzando-as e misturando-as em suas diversas faces. O autor argentino (vale aqui a ênfase no argentino, pois Borges é o mais argentino entre os autores argentinos) “pode ler como lê as literaturas estrangeiras porque está lendo ou leu a literatura rio-pratense” (SARLO, 2008, p. 19). Desta periferia, ele imagina uma relação não dependente com a literatura estrangeira e descobre o próprio tom de seu país justamente porque não se sente um estranho entre livros ingleses e franceses.

À margem, Borges consegue dialogar de igual para igual com a literatura ocidental, fazendo da margem uma estética. Sua originalidade está em sua resistência em ser encontrado onde o procuramos; ironia pura, pois consegue iludir tanto os que tentam fixar um sentido, quanto os que imaginam não haver sentido algum.

² Optou-se por colocar a expressão espanhola *las orillas* entre colchetes, por não se encontrar uma tradução, que contivesse a força deste vocábulo, que engloba um lugar indeciso entre a cidade e o campo; e que também pode ser traduzido e/ou conter os seguintes significados: margem, fio, limite, fronteira, periferia. Vale esclarecer que a edição em português optou por traduzir *orillas* como *periferia*, apenas no título. Ao longo da obra, muitas vezes, decidiu-se não traduzir a palavra. A ressalva merece ser feita, pois apesar de o uso da palavra *margem* nessa transcrição, há que se fazer justiça ao tradutor, Samuel Titan Jr., e ao editor da obra, que tiveram o cuidado de laborar verdadeiros malabarismos, a fim de serem fieis ao texto de Beatriz Sarlo. Obs.: A editora Iluminuras incluiu uma nota (2008, p. 11) sobre a tradução, esclarecendo a postura adotada na edição brasileira, além do cuidado da própria autora que esclarece os sentidos em jogo.

Nesse percurso de metáforas fronteiriças, é preciso registrar a oposição entre cidade e campo, espaço nacional e estrangeiro; e, para os escritores argentinos, a Europa está diretamente associada à cidade e à modernidade; por sua vez, o mito de que o campo é o lugar de origem da nação, resiste. Borges consegue, em sua literatura, construir esse lugar indeciso entre a cidade e o campo, uma paisagem intocada pela modernidade; em *las orillas* ele encontra vestígios do campo nas ruas e bairros que renunciam a esses espaços tomados pela cidade moderna.

Durante um certo tempo, o termo *las orillas* servia para designar os bairros distantes e pobres, limítrofes com a planície que cercava a cidade. Borges liberta as *orillas* do estigma social que as identificava e, longe de considerá-las uma demarcação, ele se detém ali e cria um espaço literário. Inscreve uma literatura no limite, reconhecendo uma forma cifrada da Argentina, trabalhando com todos os sentidos de *orillas* – margem, limite, costa, fio, fronteira, periferia... (SARLO, 2008, p. 48-49).

Pierre Menard, autor do *Quixote*³

No conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, Borges subverte o *status quo* ao destruir, por um lado, a ideia de identidade fixa de um texto; de outro, a ideia de autor; e, finalmente, a de escrita original. O sentido se constrói num espaço de fronteira entre o tempo da escrita e o tempo do relato; entre o da escrita e o da leitura. Sobre os capítulos escritos por Menard antes de sua morte, Borges afirma que “são infinitamente mais ricos” que os de Cervantes, por mais que, ao mesmo tempo, sejam idênticos a eles. Soa paradoxal? O que o autor argentino demonstra com isso é que os textos são reescritas de outros e os processos e as condições de enunciação modificam todos os enunciados. (SARLO, 2008, p. 66-67)

Somente o Adão mítico, abordando com sua primeira fala um mundo ainda não posto em questão, estaria em condições de ser ele próprio o produtor de um discurso isento do já dito na fala de outro. Nenhuma palavra é “neutra”, mas inevitavelmente “carregada”, “ocupada”, “habitada”, “atravessada” pelos discursos nos quais “viveu sua existência socialmente sustentada”. (AUTHIER-REVUZ, citando e complementando BAKHTIN, 1993, p. 88)

E mesmo esse Adão mítico poderia ser acusado de não ter uma fala original. (*Sua fala teria sido precedida pela de Deus?*) A verdade é que tanto Bakhtin quanto Borges

³ “Pierre Menard, autor do *Quixote*”. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções* (1944), tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

deixam clara a impossibilidade da originalidade do discurso (sem antecedentes), e, ironicamente, tornam isso bem visível nesse afável paradoxo que reivindica um lugar para a literatura argentina (*e por que não dizer latino-americana?*).

[...] já que nenhum texto pode reclamar para si a originalidade, desfaz-se a inferioridade das margens, das *orillas*: o escritor periférico tem as mesmas prerrogativas de seus predecessores ou contemporâneos europeus. (SARLO, 2008, p. 68)

4. Capital literário, meridiano de Greenwich, visibilidade e tradução

De acordo com Pierre Bourdieu (1996 e 2005), no universo do mercado de bens simbólicos, é preciso entender como funciona a engrenagem que envolve criação, produção, circulação, crítica, consumo e comentário das obras. Engrenagem esta que também atua no campo literário e se encontra diretamente ligado à noção de valor da obra, e, pressupõe posicionamentos que definem sua aceitação e longevidade no sistema literário. Visto que há uma vasta rede de entrelaçamentos, com uma lógica interativa própria, que rege essa orquestra em que escritores, leitores, editores, livreiros, agentes, críticos, e demais operadores que cumprem um papel importante no enquadramento ou reenquadramento das obras.

A República Mundial das Letras – Capital Literário

Segundo Pascale Casanova (2002, p. 26), a República Mundial das Letras tem seu modo próprio de funcionar, sua economia gera hierarquias e violências. Sua geografia constituiu-se a partir da oposição entre uma capital literária (universal) e regiões que dela dependem (literariamente), e que se definem por sua distância estética da capital. A despeito das ditas autoridades legítimas em matéria de reconhecimento literário, e encarregadas de legislar literariamente, esse território percorrido muitas vezes e sempre ignorado, permaneceu invisível por repousar em uma ficção aceita por todos os protagonistas do jogo. Foi essa ficção que ocultou até hoje a realidade das estruturas do universo literário. Ou seja, o espaço literário, centralizado, recusa-se a confessar sua situação de “intercâmbio desigual” e o funcionamento real de sua economia específica, justamente em nome da literatura declarada pura, livre e universal.

Assim como há o meridiano de Greenwich, que marca o ponto inicial para determinar a longitude de uma coordenada geográfica, também há um meridiano de

Greenwich literário. Casanova entende a produção literária como um jogo no qual diferentes obras concorrem em busca de autonomia, no sentido de se aproximar mais deste meridiano, isto é, o espaço com maior acúmulo de capital literário e, portanto, maior autonomia, onde se produzem mais obras próximas de valores ditos cosmopolitas e menos vinculadas ao nacionalismo literário. E para a autora esta capital é a França (mais especificamente, Paris).

Para Pascale Casanova existiriam territórios e fronteiras literárias independentes dos traçados políticos – um mundo secreto, mas ao mesmo tempo perceptível a todos, principalmente aos mais desfavorecidos (*por deles serem vítimas*). As batalhas seriam travadas entre línguas rivais, e as revoluções seriam ao mesmo tempo literárias e políticas. Essa história só poderia ser decifrada a partir da medida literária do tempo, “tempo” próprio ao universo literário,⁴ mas também a partir da localização de um presente específico: o “meridiano de Greenwich” literário. (CASANOVA, 2002, p. 18)

A língua é um dos principais componentes do capital literário. Sabe-se que a sociologia política da linguagem só estuda o uso (e o “valor” relativo) das línguas no espaço político-econômico, ignorando aquilo que, no espaço propriamente literário, define seu capital linguístico literário, o que proponho denominar “literariedade”. Em virtude do prestígio dos textos escritos em certas línguas, existe no universo literário línguas consideradas mais literárias que outras e que pretensamente encarnam a própria literatura. A literatura está ligada à língua a ponto de se identificar “a língua da literatura” (a “língua de Racine” ou a “língua de Shakespeare”) à própria literatura. Uma grande literariedade ligada a uma língua supõe uma longa tradição que refina, modifica, amplia a cada geração a gama das possibilidades formais e estéticas da língua; ela estabelece e garante a evidência do caráter eminentemente literário do que é escrito nessa língua, tomando-se por si só um “certificado” literário. (CASANOVA, 2002, p. 33)

Casanova aponta a tradução como uma instância de ratificação e uma das principais vias de acesso ao universo literário para todos os escritores; e acrescenta que, para os rotulados como “excêntricos”, esta é uma forma de reconhecimento literário e não apenas uma simples mudança de língua. A tradução é o maior desafio e a arma primordial da rivalidade universal entre os jogadores, uma das formas específicas da luta no espaço literário internacional, cujo uso difere de acordo com a posição do tradutor e do texto traduzido.

⁴ Para Pierre Bourdieu, há um “tempo” próprio aos acontecimentos capazes de “marcar época” no universo literário que só pertence a ele e que não é necessariamente “sincrônico” com a medida do tempo histórica (isto é, política) que se impôs como oficial e legítima.

A obra traduzida ganha um certo *status* de consagração literária. Um selo de garantia que passa a acompanhá-la: “Vejam, foi até traduzido”, ou então, “Foi traduzido em tantas línguas”. Adicione-se a isso um degrau a mais se for em uma língua com “capital literário” – como a francesa, por exemplo.

[...] é a tradução para uma grande língua que vai fazer seu texto entrar para o universo literário: a tradução não é uma simples “naturalização” (no sentido de uma mudança de naturalidade), ou a passagem de uma língua para outra; é, muito mais especificamente, uma “literalização”. Os escritores do *boom* latino-americano passaram a existir no espaço literário internacional a partir de sua tradução para o francês e do seu reconhecimento pela crítica francesa. (CASANOVA, 2002, p. 171-172).

Casanova considera a tradução um instrumento vital para a projeção de um texto e de seu autor – especialmente os localizados na periferia literária. Portanto, para os autores cuja língua é considerada periférica, a tradução significa uma porta de entrada para o “salão de festa” de reconhecimento mundial. O autor traduzido ganha um combustível extra na dura batalha mercadológica.

Por outro lado, os autores traduzidos dos grandes centros hegemônicos, já chegam ao mercado literário das periferias carregados de um prestígio que, muitas vezes, só reafirma a dominação. O predomínio da indústria cultural dos grandes centros é, de fato, marcante e controla os mercados com seu grande aparato de visibilidade e capital literário.

Outras considerações sobre traduções – imperialistas e colonialistas

Nem tudo são flores. Em uma análise feita por Hatim e Mason (1997) do texto *¿Tiene la historia un destino? (History or destiny?)*, por Miguel León-Portilla, sobre antigas culturas indígenas mexicanas – publicado em três línguas (espanhol, francês e inglês) no periódico da Unesco *El correo de la Unesco/The Unesco courier*,⁵ de abril de 1990 –, fica clara a ideologia subjacente. Na “tradução”, do referido texto (feita do espanhol para o inglês), são reveladas imagens muito diferentes sobre outras culturas, demonstrando a espécie de colonialismo que vigora.

Por exemplo, *antiguos mexicanos* se tornam *indians*; *el hombre indígena* se torna *pre-Columbian civilization*; *sabios* se tornam *diviners*... O que está em jogo aqui não é

⁵ Disponíveis, em espanhol, em <<http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000855/085577so.pdf>> e, em inglês, em <<http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000855/085577eo.pdf>>. Acessado em 09/07/2017.

simplesmente uma má-escolha acidental e, sim, reiteradas demonstrações, dessa cultura imperialista e colonialista, que reforçam a noção de poder e corroboram o que os autores da análise dizem: este tipo de tradução adotado transmite “uma ideologia que subestima a ação – e o valor – dos mexicanos e dissocia história de destino”.

Ao longo da história, muitas vezes, as traduções sobre outras culturas foram cúmplices nesse projeto imperialista de colonização. Segundo Niranjana (1991), em seus estudos sobre traduções coloniais e pós-coloniais, a tradução molda e toma forma dentro das relações assimétricas de poder que operam sob o colonialismo. Ao formar um certo tipo de sujeito, ao apresentar versões particulares do colonizado, a tradução faz renascer conceitos estendidos de realidade, de saber e de representação. Esses conceitos, e o que eles nos permitem supor, obscurecem completamente a violência que acompanha a construção do sujeito colonial – que continua sendo tratado como objeto.

A tradução, quando assume esta postura política, tem como tendência domar as culturas dos colonizados, que precisariam resistir a serem tratados como objetos, pois longe disso, são sujeitos com voz ainda que queiram tratá-los como subalternos.

A fala do subalterno

Gayatri Spivak, em sua obra *Pode o subalterno falar?*⁶ – na qual ela relata a história de uma jovem indiana que não pode se autorrepresentar, e, portanto, não pode falar, e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir –, se propõe a discutir as representações de sujeito dominado.

O termo subalterno descreve “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”. (SPIVAK, 2010, p. 12)

A autora indiana refere-se ao fato de a fala do subalterno e do colonizado ser sempre intermediada pela voz de outrem. Ao longo da obra ela critica a posição do intelectual pós-colonial, pois sua função não é falar pelo subalterno, mas criar condições para que o sujeito subalterno o faça e possa ser ouvido. E isso é imprescindível, caso contrário, o outro lado *do falar* – ou seja, o *ser ouvido* –, não acontece.

⁶ O próprio título da obra em inglês, *Can the subaltern speak?*, pelo uso do auxiliar modalizador *can*, em vez de *may*, por parte da autora, amplia a pergunta. O *can* não se restringe ao sentido de pedir permissão que ocorre em *may*, mas amplia as inferências do leitor para “permissão”, “capacidade” e “surpresa diante da possibilidade” de o subalterno poder falar.

Em um artigo intitulado “The Politics of Translation” (1993), Spivak afirma que “não são os corpos de sentido que são transferidos nas traduções”, mas sim a linguagem e seu papel para um determinado agente. Para ela, mesmo a mais laboriosa tradução é uma tarefa quase impossível do tradutor, pois por meio dela, tem de se tentar fazer falar o texto de outro, em um processo de aproximações e negociações. E isso, no caso dos colonizados, ganha uma importância ainda maior, pois segundo o modo de pensar de Spivak é preciso que se fale do lugar de enunciação sob o risco de apagá-lo.

5. Considerações finais

O futuro da América Latina depende da ruptura de paradigmas. Em vez de deixarmos que se construam cada vez mais muros, precisamos construir pontes que promovam a união respeitosa de nossos povos e culturas. Temos que nos conscientizar de que somente ao perceber a realidade com um novo olhar, é que teremos a possibilidade de nos vermos como condutores de nossas vidas; sem a ingenuidade de achar que é possível apagar o passado. Carregamos, sim, a crueldade e a violência que nos foi imposta pela chegada dos dominantes, mas, em contrapartida, também não podemos nos negar a chance de reconstruir uma identidade que, apesar de ter sido forjada contra a nossa vontade, é a que talvez tenhamos que assumir e/ou resolver, mas devemos fazer isso sem nenhum resquício de subalternidade.

Walter D. Mignolo nos mostra um caminho, a partir de uma opção decolonial e de uma recriação do “continente americano” e seus consequentes novos significados e imaginários, livres dos controles exercidos pelo projeto eurocêntrico hegemônico. Utiliza a expressão indígena *Abya Yala* para (re)batizar e (re)significar o nome “América Latina”, que para ele está diretamente ligado à colonialidade, que a marca a ferro e a deixa cativa do vocabulário retórico da modernidade, ou seja, do autorrelato que parece civilizatório e salvacionista.

Não adianta fingir que se tem voz, quando, na verdade, continua-se assumindo uma postura de subalterno – não apenas nos atuais contextos de descrição das condições de vida de indivíduos e camadas sociais em situações de exploração ou destituídos dos meios suficientes para uma vida digna –, mas também no sentido de Gramsci, no qual as operações político-culturais da hegemonia escondem, suprimem, cancelam ou marginalizam a história dos subalternos, cujas vozes não podem ser ouvidas.

Pascale Casanova, mesmo com seu olhar tipicamente parisiense, torna manifesto um jogo que insiste em ser disputado até mesmo pelos peões colonizados, em meio a reis, rainhas, torres, bispos e cavalos europeus. A despeito das críticas que recebeu em alguns aspectos, sua obra *A República Mundial das Letras*, desvela uma das faces do capital literário e seu meridiano de Greenwich, com seus intercâmbios desiguais.

Revelar um mundo secreto – no qual o capital literário nem sempre está associado ao econômico, mas que dele acaba sendo vítima de um modo ou de outro –, é uma grande contribuição, pois traz à tona o que para muitos vivia submerso num lago de águas não tão límpidas. O prestígio de certas línguas, consideradas mais literárias que outras, equivalem a uma certificação literária.

Muitos povos colonizados deram e continuam dando legitimidade a esses centros hegemônicos em detrimento da periferia. Querem apenas chegar lá e quando o conseguem, acabam por reforçar essas fronteiras. E o fazem, muitas vezes, por não encontrarem políticas de valorização em seus países considerados “sub” qualquer coisa, relegados a categorias não relevantes.

As traduções também são instrumentos de projeção de obras e autores, ganhando *status* de consagração literária, quando versadas para as línguas consideradas influentes, porém, é preciso ver o outro lado das traduções com ideologias que reiteram culturas imperialistas e colonialistas, que tentam disfarçar e esconder a violência imposta aos sujeitos coloniais, tratados como subalternos sem voz verdadeira.

Beatriz Sarlo traz um belo exemplo deste *entrelugar* que Borges ocupa com sua literatura de *las orillas*. Por não se deixar rotular e ser um escritor que não se intimida, escreve de igual para igual e faz de sua Argentina uma metáfora fronteira desse embate entre a modernidade e a colonialidade, entre a cidade e o campo, entre a Europa e a periferia. E com sua obra posta entre limites, representada muito bem por *Pierre Mernard, autor do Quixote* e sua heterogeneidade enunciativa, conquista um lugar para a literatura latino-americana, dando um drible desconcertante no dominador.

No Prefácio de *A América Latina existe?*, escrito por Eric Nepomunemo, ele relata que certa vez ouviu de Darcy Ribeiro uma frase-guia que era a perfeita definição de sua luta e utopia: “Nós, latino-americanos, só temos duas opções: nos resignarmos, ou nos indignarmos. E eu não vou me resignar nunca.” (RIBEIRO, 2010, p. 20) Que tenhamos coragem para fazer o mesmo.

Referências bibliográficas

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. “Heterogeneidade(s) enunciativa(s)”. In: *Cadernos de Estudos Linguísticos*, v. 19, p. 25-42. Campinas, Unicamp: 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 3ª ed. São Paulo: Editora Unesp/Hucitec, 1993.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Organização Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

GRAMSCI, A. *Escritos políticos*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2004. v. 1.

MIGNOLO, Walter D. *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2005.

_____. “Decolonialidade como o caminho para a cooperação”. In: *IHU On-line, Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, nº 431, Ano XIII, 04/11/2013, ISSN 1981-8769. São Leopoldo, RS, 2013, p. 21-25. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao431.pdf>

RIBEIRO, Darcy. *A América Latina existe?* Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro; Brasília, DF: Editora UnB, 2010.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SPIVAK, Gayatri. *Morte de uma disciplina*. Santiago do Chile: Palinódia, 2009.

_____. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. “The politics of translation”. In: *Outside in the teaching machine*. New York: Routledge Classics, 1993.



UMA VENEZUELA PARA LEVAR, POR FAVOR
Formas do realismo no romance contemporâneo venezuelano

Cristina Gutiérrez Leal (UFRJ)¹

Resumo: Escrever desde a memória histórica, tanto para resgatá-la quanto para interpelar suas formas de interpretação, é um dos labores que a literatura tem assumido. Neste sentido, me propus fazer uma revisão do romance *Patria o muerte* do escritor venezuelano Alberto Barrera Tyszka, para analisar a proposta tanto estética quanto histórica que o autor nos traz a respeito da situação política venezuelana no percurso da doença e morte do ex-presidente Hugo Chávez.


Palavras-chaves: história, Venezuela, *Patria o muerte*, Chávez

Escrever desde a memória histórica, tanto para resgatá-la quanto para interpelar suas formas de interpretação, é um dos labores que a literatura tem assumido. Sobretudo a narrativa moderna tenta fazer do processo representativo uma maneira de conciliar a experiência íntima com o sentimento dos imaginários culturais que se nutrem e se ressignificam através de sua história.

Especialmente os narradores em Latino-américa têm sido testemunhas do desenvolvimento e dos tropeços de uma região cujas vulnerabilidades saltam à vista. Justo agora em que a América do Sul atravessa a subversão do projeto de união que a esquerda tentou fazer criando um bloco quase continental de forças ideológicas e de estratégias sociopolíticas que permitiram o avanço em algum de nossos países. Com a criação e fortalecimento de instituições forjadoras de uma identidade, personalidade e potência econômica própria (Unasur, Alba, Mercosul, Petrocaribe), parece que as nossas nações poderiam estar estabelecendo relações frutíferas em muitos níveis e sentidos como, de fato, têm acontecido ². No entanto, com a morte de Hugo Chávez e o enfraquecimento da esquerda, a polarização e segmentação de interesses em comum conseguiram que a potência destas organizações em relação a objetivos focados no bem-estar social esteja tensionada. Para a data que escrevi este trabalho, por exemplo, o ponto a tratar na agenda Mercosul é a presidência pró tempore de Venezuela, apoiada por uns países (com governos de esquerda) e fortemente recusada por outros (com governos de direita). E hoje, 26 de julho, dia de sua última revisão, a OEA se reúne por enésima vez para tratar o tema da crise humanitária e política no país bolivariano.

¹ Graduada em Educação (UNEFM-Venezuela); mestre em Literatura ibero-americana (ULA-Venezuela) e doutoranda em Literatura Comparada na UFRJ. Contato: cdgl19@gmail.com.


² A cidadania Mercosul é um destes triunfos, pois permite a integração consular de todos os países membros, o que facilita o intercâmbio e mobilidade dos cidadãos dentro deles.



A tragédia socioeconômica aumentou com força em quase todos os países latino-americanos, mas é evidente: o projeto de nação que mais está sendo afetado é o venezuelano, e está provocando as mais controversas respostas na esquerda mundial. A revolução bolivariana assiste a sua derrubada ou no mínimo sofre uma desestabilização voraz que tem conseguido quebrar as bases não só do “Plan de la Patria” proposto por Chávez, senão também escavar os códigos de convivência da sociedade venezuelana. As razões que o Estado oferece para explicar esta situação passa pela chamada “Guerra econômica” e argumenta, entre outras, as seguintes razões: trancamento dos alimentos e medicinas por parte da empresa privada, especulação, psicoterrorismo da mídia, decréscimo dos preços do petróleo, violência infundada pela direita venezuelana e a CIA, etc.; a contraversão aponta outra série de argumentos como pouca produção interna, corrupção, controle das divisas que potencializa o mercado paralelo de dólares, desvalorização da moeda, ineficiência de programas para combater a escassez, programas sociais insustentáveis, manutenção irracional a países como Cuba, abuso de poder, entre outros. Hoje Venezuela parece ser a melhor definição das palavras caos, repressão e violência.

Ambas versões são até certo ponto verdadeiras, há que o dizer. Há uma guerra econômica –a guerra que de fato tem existido sempre por parte do grande capital e seus aliados na contramão de países ricos em recursos naturais e pobres de instituições que defendam sua autonomia– mas também uma ineficiente gestão de governo que seria menos dura de encarar se não estivesse acompanhada pelo cinismo que mantêm os herdados do legado chavista. No jogo de culpas da tragédia venezuelana o primeiro exercício que deveria fazer nas cúpulas do poder (tanto oficial quanto opositor) é entrar num quarto rodeado de espelhos.

Este cenário tão importante, decisivo e doloroso para as classes pobres e trabalhadoras é visto pelos escritores venezuelanos e rapidamente, quiçá demasiado cedo, representado na literatura. Os venezuelanos somos leitores efusivos do “romance histórico”. Vamos até ele talvez com intenções pedagógicas (a conhecer nossa história, representada em honra ao relato independentista e identitário do país por escritores como Rómulo Gallegos, Uslar Pietri), a desconstruir o passado (Herrera Luque, por exemplo) ou procurar chaves para entender nossa personalidade como sociedade. Neste sentido, a narrativa que a respeito da situação atual se tem produzido -muito cedo- atende à




rememoração dos fatos e o olhar apressado de escritores abrumados pelo presente do país. Estes, inseridos em uma tradição fortemente realista, já têm oferecido aos leitores pelo menos três romances, possivelmente, fundamentais: *Los maletines* (2014), de Juan Carlos Méndez Guedez; *Patria o muerte* (2015), de Alberto Barreira Tyszka; e *The Night* (2016), de Rodrigo Blanco Calderón. Para este trabalho revisarei *Patria o muerte*.

Em *Sociedade e literatura* (1965), Antônio Cândido faz uma reflexão a respeito do que se considerou importante de uma obra literária quanto a sua vinculação com o tema social e após cotejar as duas grandes vertentes que se defenderam, uma que considerou o conteúdo acima da forma e outra que considerou o contrário, afirma que hoje “a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CÂNDIDO, 2006; 12). Por conseguinte, na seguinte análise pretendo fazer uma leitura de *Patria o muerte* que faça justiça de seus argumentos temáticos e de sua proposta estética.

***Patria o muerte* e o grande realismo**

Com *Patria o muerte*, o escritor venezuelano Alberto Barrera Tyszka ganhou o prêmio Tusquest em 2015; foi motivo de comemoração, pois tal reconhecimento colabora com o necessário processo para combater a invisibilização da literatura venezuelana no mercado estrangeiro. Seu título é uma evidente alusão a um dos principais lemas de Hugo Chávez: ¡*Patria o muerte*, venceremos! Isso repetia o presidente em quase todas as suas manifestações. O romance está contextualizado na Venezuela de finais de 2012 e começos de 2013, quando aconteceu o processo da doença e morte de Chávez. Época durante a qual o país se manteve em um palco de tensões e incertezas, pois o presidente decidiu se afastar para cumprir seu tratamento contra o câncer, em Cuba, e deixou no poder, tal como estabelece a nossa constituição, ao vice-presidente Nicolás Maduro.


A informação oficial que se oferecia ao país sempre foi a cargo do ministro do Poder popular para a Comunicação e Informação. Então, a informação que circulou entre a população –proveniente dos rumores e comentários de corredor, ou de fontes não conhecidas- era da mais variada e excêntrica natureza: que Chávez já tinha morrido, que o estão matando em Cuba, que não está doente e é uma farsa para manipular o povo, que o ministro mente a respeito da sua recuperação e Chávez está morrendo; enfim, baseado nesse turbilhão de hipóteses a narração propõe uma estrutura de muitas vozes, onde as



histórias das personagens sucedem com autonomia e têm um ponto de encontro entre si durante seu desenvolvimento. Barrera Tyszka incorpora entre suas personagens a chavistas e opositores, ambos nos extremos da paixão política: um médico que parece conservar a lucidez em frente à situação, uma jornalista estado-unidense obnubilada pelo carisma de Chávez, um jornalista venezuelano encarregado de fazer uma biografia do presidente e um casal de meninos que se apaixonou via web, entre outros.

Patria o muerte, como já disse, oferece ao leitor uma das características próprias do grande realismo: o pessimismo. A leitura é absolutamente desesperançosa, pois expõe muito as conhecidas doenças do povo venezuelano. Em primeiro lugar mostra a polarização extrema da sociedade venezuelana através da construção de personagens tanto nas antípodas do discurso chavista quanto nas do discurso opositor, cuja briga faz conceber à população desde dois pontos bem afastados entre si e repletos de aporias. É o primeiro que se anuncia já desde as páginas iniciais do livro quando Miguel Sanabria, a personagem oncologista: “Achava que a política tinha nos intoxicado e que todos, de alguma maneira, estavam contaminados, condenados à intensidade de tomar partido, de viver na urgência de estar a favor ou na contramão de um governo” (BARRERA, 2015, cap. 1.). É o esgotamento que produziu a tomada de consciência política que o venezuelano comum obteve a partir da chegada ao poder de Chávez. Este, com toda uma estrutura de comunicação, contradisse e subverteu os modos que a chamada “Quarta república” desenvolveu para se manter no poder por quase quarenta anos com políticas sociais que não atendiam às necessidades dos mais vulneráveis e que apostou pela relação inescrupulosa da empresa petroleira mais importante do país (PDVSA) com as empresas multinacionais.

Então, Miguel Sanabria representa o setor da população que carrega a tomada de consciência política do venezuelano como um peso, enquanto sua esposa, Beatriz, e seu sobrinho mais querido estão cada um em lados opostos da polarização: “(Beatriz) Pensava que o grande erro da história recente tinha sido não matar a Chávez a tempo. Quando deu o golpe em 1992 ou quando lhe deram o golpe no ano 2002” (Ibid., cap.7); enquanto Vladimir “fazia parte de uma equipe de assessores da Secretaria da presidência. Viajou a Cuba com a comitiva que acompanhava ao presidente” (Ibid., cap.1). O fato de que Barrera Tyszka tenha disposto desta forma às personagens, estabelecendo uma espécie de zona liminar representada por Sanabria, faz pensar na ideia de uma narração orientada a




mostrar os dois polos da contenda política de maneira mais objetiva possível, o qual tivesse sido mérito para o relato, se não fosse pelo fato de que Sanabria “jamais tinha votado por Chávez” (Ibid., cap. 1). Mas sobre este assunto voltarei mais adiante.

No marco deste palco social já rasgado, onde por um lado estavam venezuelanos celebrando a doença do presidente e por outros venezuelanos envolvidos em seu processo de recuperação e esperando resultados positivos do processo médico em Cuba, sucede um dos argumentos mais dolorosos e desesperançosos do romance: uma mãe transtornada pela insegurança no país decide trancar a sua filha em casa para resguardá-la. Tudo ia “bem” até que algum dia tiveram a necessidade de sair e, efetivamente, os medos da mulher foram confirmados:

Como se fosse um animal instantâneo, de repente tomou forma adiante delas. Dois rapazes iam sobre a moto. Tudo aconteceu em muito poucos segundos. O rapaz que ia atrás tomou a carteira da mãe de María e a puxou. Sua mãe resistiu de maneira instintiva, sem pensar. O rapaz lhe lançou um soco no rosto. María gritou. A mãe permaneceu atada à bolsa. María voltou a gritar. O rapaz que estava conduzindo a moto pegou então uma pistola e a apontou. - Você é ou parece babaca? – Que acontece com você? A arma rangeu. –Velha puta- disse o rapaz que ainda tentava puxar o bolso. María já não teve palavras nem gritos. Sentiu que os olhos lhe doíam. Depois, soaram dois disparos. (Ibid., cap.6).³

A mãe de María morre. Esta cena não deixa em evidência nada que não tenha sido representado já em outros romances venezuelanos. Não desvela alguma situação desconhecida. Só representa, mostra novamente e sem condescendências, uma das mais cruéis realidades de Venezuela: a violência que se incrementou durante os últimos anos e que o romance sabe muito bem trazer à vista dos leitores e do mundo. Que a narrativa venezuelana volte sobre o tema da violência é inevitável; que neste caso o mostre através de uma mãe assassinada em frente a sua filha não é surpreendente para o leitor venezuelano, que lamentavelmente tem naturalizado a violência, pois está assentado no mesmo romance (baseada em estatísticas reais): “no ano anterior tinham-se registrado 19.336 assassinatos no país. (...) cujo resumo sentenciava que, durante o ano 2011, se tinham produzido diariamente 52 homicídios no país. Dois por hora. As estatísticas do ano que estava por terminar ameaçavam ser ainda maiores” (Ibid., cap 2.)

³ Todos os trechos do *Patria o muerte* citados neste trabalho foram traduzidos por mim



Outra das grandes exposições da tragédia venezuelana representada em *Patria o muerte* foi desenvolver o verdadeiro ponto débil do presidente Chávez: não sua doença senão sua obsessão com o poder esquecendo do projeto social: “‘Até que o corpo aguente` era uma de suas palavras de ordem à hora de falar sobre sua permanência no poder. Até que o corpo aguente. Até que o corpo aguente. Até que o corpo aguente” (Ibid.cap.8). Esta subordinação do projeto social é explicada por Ociel López em *Dale más gasolina* (2015) como uma consequência de que “o líder privilegia o que sucede no âmbito internacional e substitui às classes altas pelo império como inimigo principal” (LÓPEZ, 2015, p.140) no meio do surgimento da burocracia como classe social “que termina usufruindo o Estado para seus próprios interesses e não para o bem-estar popular ”⁴ (Ibid. p.141). Então, já nas eleições de 2012 o presidente sabia suas condições críticas de saúde e ainda assim decide ser o candidato presidencial de PSUV. Lê-se na novela e se escutou realmente assim em toda Venezuela: “‘Vimos por milagre em milagre’, a multidão rugiu, eufórica. `Eu estou seguro, seguiremos vivendo e seguiremos vencendo’, acrescentou”. (BARRERA, 2015, cap.8). Não esteve no poder nem seis meses: quase imediatamente após as eleições agonizou e morreu. Não era melhor dar passo a outra liderança com sua supervisão? Por que candidatar-se tendo uma doença terminal cujos tratamentos exigiam que estivesse internado? Tinha preparado já um sucessor durante seu mandato? A resposta a esta última pergunta é negativa, evidentemente.

Um dos cenários mais particulares e quase pavorosos da campanha chavista foi seu slogan “Eu sou Chávez”, o chamado socialismo do século XXI tinha-se convertido em uma sorte de marxismo evangélico cujo culto ao herói virou louvor centralizado na figura de Chávez e seu “martírio”: entregar a vida pelo país. Por conseguinte, seu discurso que se configurava como características que pudessem fazer sentir identificados o setor menos beneficiado do povo, passa a um discurso excessivo de mimetização Chávez-Venezuela. Venezuela era Chávez e Chávez já não era ele senão o povo mesmo; um discurso quase bíblico, tomando os mesmos modos do cristianismo para assentar a ideia do “Eu sou Chávez”. E os venezuelanos que não concordaram com ele? Se não eram Chávez não eram Venezuela? Devia ser o discurso do Estado venezuelano centralizado na figura de

⁴ ... segue explicando: “É a imposição dos critérios de uma classe média incluída ou recém ascendida, proveniente basicamente de setores médios universitários ou militares que se proclamam socialistas, revolucionários ou de esquerda, mas que têm perdido a conexão com a lógica popular” (p.148), consequências que, cremos, foram e são as grandes derrotas do projeto chavista.

um salvador moribundo que “dava a vida pelo país” quando na realidade tinha uma doença comum? Como pode ser lido esse contexto?


Patria o muerte e o grande mercado

A incipiente recepção crítica que tem tido *Patria o muerte* nos círculos literários venezuelanos se conhece através das redes sociais, blogs e revistas. A leitura dos críticos importantes do país aponta a um olhar que legitima o romance de Barreira Tyszka como uma das narrações fundamentais para entender o momento histórico venezuelano. Por exemplo, Luis Yslas diz: “Ainda que para alguns personagens de *Patria o muerte* parecesse que só há um único culpado: o culpado sempre é o outro. Semelhanças com nosso noturno acontecer em Venezuela? O romance, já o disse Balzac, é a história privada das nações” (YSLAS, 2015), deixando insinuado que a história da nação venezuelana poderia ser lida em *Patria o muerte*. Neste mesmo sentido, Carlos Sandoval dirá: “Estas relações de caráter historiográfico servem, ao mesmo tempo, para reconstruir fragmentos da épica chavista e suas sequelas nas vidas públicas e privadas nacionais” (SANDOVAL, 2015), e diz também Miguel Gómez:

A concessão do Prêmio Tusquets 2015 a *Patria o muerte* de Alberto Barrera Tyszka (Caracas, 1960) muito fará para dar a conhecer este romance, ainda que talvez sirva mais para divulgar os perfis de uma estrutura de sentimento comum entre os afetados pelos dezesseis anos do regime chavista. Esta obra consegui capturar a sensação de temor de uma extensa coletividade –a classe média venezuelana dos sessenta, setenta e oitenta– depauperada ou dispersa no exterior. Mas o faz com um talento expressivo que reclama nossa atenção independentemente de todo espaço testemunhal. (GÓMEZ, 2015)

Não concordo. De fato, acho que para tomar o romance desde sua importantíssima dimensão historiográfica devemos perdoar-lhe deslize quanto à qualidade literária.

O romance conta com uma recepção crítica que aprova sobre ele não só uma leitura do país, uma janela para observar o drama venezuelano, senão que também elogia sua construção literária; no entanto, a contrapelo destas leituras legitimadoras, encontro em *Patria o muerte* algumas fraquezas que funcionam contrariamente da sua construção estética. Além de aparecimentos incômodos de lugares comuns de tipo: “sentia que tinha a culpa tatuada na pele” (BARRERA, 2015, cap.13); “Olharam-se aos olhos. Quantas coisas cabem num olhar? ” (Ibid., cap. 27), o primeiro aspecto que faz trambolhar a qualidade escritural desta obra –indissolúvel com sua relação ao momento histórico que representa- é a participação do narrador. O que esta novela tenta dizer deve ser dito por



ela e não pelo autor-narrador, pois diminui sua condição “literária” para assomar-se às lides da crônica jornalística cujo código ético de enunciação é outro: a fidelidade à “verdade” acima da relação com a linguagem.

O narrador de *Patria o muerte* subestima o razoamento crítico do leitor e o conduz ao que ele quer mostrar. É como se lhe indicasse ao leitor onde falhou o projeto chavista esquecendo que já a narração o está dizendo. Vejamos um exemplo. Diz o narrador –não uma personagem:

Chávez não tinha derrubado a nenhum ditador. Não tinha combatido nenhuma invasão, mas falava como se fosse o Che Guevara, como se pertencesse à um dos grandes combatentes latino-americanos. Sua temperatura verbal estava acima de sua realidade: só tinha ganhado as eleições em um país petroleiro. Nunca tinha enfrentado um perigo iminente em uma ação militar. Era um servidor público, não um guerrilheiro (Ibid., cap.22).

Esta desvalorização da figura de Chávez, expressada assim diretamente em forma de opinião jornalística, é quase desnecessária sendo que já, de fato, o romance propõe a imagem de um Chávez humano, fraco, doente, moribundo:

- E o segundo vídeo? – Perguntou Madeleine Butler (...).

- O segundo é mais ou menos igual – contou Sanabria-. Quicá resultava um pouco mais patético. Falava com dificuldade, misturava coisas. Provavelmente encontrava-se sobre efeitos de algum sedante. Falava de uma filha que tinha na ilha de Margarita e, de repente, dizia algo sobre o país, e depois voltava a chorar. E gritava que queria viver. E suplicava que, por favor, o salvassem.

Madeleine manteve-se impassível, escutando.

- Suponho que não querem que ninguém veja a Chávez assim. Muito menos agora.


Madeleine Butler olhou as imagens, depois regressou as pupilas ao rosto de Sanabria.

- Por que? – Perguntou.

O doutor Sanabria ficou uns minutos ensimesmado. Como se não tivesse escutado a pergunta.

- Porque os deuses não têm corpo – respondeu. Sem olhá-la-. Os deuses não gritam de dor, não sangram pelo cu, não choram. Os deuses não suplicam que os salvem. Os deuses nunca agonizam. (Ibid., cap.30)

Este é o verdadeiro retrato do presidente debilitado, Chávez sendo qualquer um, em contraste com o que se esperava que fosse, em frente ao olhar das expectativas de seus seguidores em Venezuela e o mundo; ainda assim, o mito foi construído inclusive com essa figura enfraquecida do ex-presidente, onde ele passou de ser uma pessoa doente de câncer a ser o “Cristo dos pobres, quem entregou sua vida pelo povo”.




Ainda que o romance esteja cheio destas intromissões desnecessárias me limitarei a expor só mais duas: em uma conversa entre Miguel Sanabria -opositor- e seu irmão -chavista-, o narrador diz a respeito deste último: “*Seu irmão tinha razão*. Tinha coisas injustificáveis. Mas era necessário defender ao governo. –Não somos a mesma merda. Isto é diferente.” (Ibid., cap.11; *ênfase minha*). Como já se disse, estas discordâncias de acordo com polos políticos opostos é um argumento central do romance, mas não só se mostra tal polarização senão que o narrador toma uma posição dentro do diálogo: “seu irmão tinha razão”. Não pode deixar o leitor decidir quem tem a razão no diálogo? Um dos aspectos mais reconhecidos pela crítica é precisamente se libertar de posições políticas e representar eticamente o desencontro político em Venezuela, mas é evidente que enquanto o narrador intervenha no relato para dizer de que lado está, a narração já adquire outro tom, mais pessoal, menos ficcional: menos literário.

Outro exemplo é o seguinte: uma das microhistorias do romance é a do jornalista (Fredy Lecuna) que durante a busca de informação para escrever uma biografia de Chávez se encontra com uma cubana que lhe oferece ajuda em troca de se casar com ela e assim poder sair da ilha. Ele aceitou. Após as armadilhas que tiveram que fazer para demonstrarem que estavam casados, a mulher o obriga a simular que tem relações sexuais fazendo gemidos muito altos em sua casa:

- É sua família! Como é possível que desconfie deles? - Sussurrou Fredy, algo alterado.
 - Aqui nunca se sabe.
 - Não acredito. É insólito! (...)
- Fredy não deixou de se surpreender com as diferentes formas de conviver com o medo que diariamente pratica Aylín. (Ibid., cap. 18).


Não estava suficientemente claro nesse e todos os terríveis episódios anteriores o medo e a repressão de Aylín e o surpreso de Fredy: “É insólito! ”? Parecesse que Barrera Tyszka através das interrupções do narrador lhe está dizendo ao leitor: olha aqui, significa isto, por se talvez não percebeu, por se não o entendeu. Isto me faz me perguntar inevitavelmente: a que tipo de leitor lhe escreve Barrera Tyszka? Um que precisa orientação, um que não saberia chegar a essas conclusões –evidentes-, um que precisa ir levado da mão do autor e não do relato, um leitor semi-formado? As massas, o mercado? Estamos em frente de um romance que enquanto lhe faz justiça as nossas dores como país



também se põem explicitamente ao serviço de um mercado de consumo estrangeiro ávido por confirmar que o projeto chavista fracassou.

Outro aspecto do qual adolece o arcabouço do texto é com respeito aos seus personagens. Se sente falta de um que fosse o retrato do venezuelano beneficiado pelo governo sem necessidade de vinculá-lo a cargos de poder. Quem são os chavistas na narração? O sobrinho de Miguel, que é parte do gabinete executivo do governo; e seu pai Antonio quem também passa a fazer parte da plataforma corrupta do Estado graças a ele; três mulheres que se aliam com Andreína –venezuelana, opositora, que está de regresso no país após ter fracassado no exterior- para invadir a casa de outra venezuelana que estava querendo aproveitar as leis que protegem o inquilino; dois jovens envolvidos em última campanha eleitoral, e personagens sumamente periféricas de quem não sabemos muito, que respondem sistematicamente a pergunta da jornalista estado-unidense, e falam de sua identificação com Chávez mas o fazem desde o plano sociológico e emocional: “Via gente que tinha entrevistado nos bairros populares, gente humilde, gente muito pobre, que asseguravam que Chávez lhes tinha mudado a vida, gente com histórias difíceis, famílias desfeitas, que tinha tido que enfrentar grandes dificuldades, gente que graças a Chávez se sentiu querida, importante” (Ibid., cap.12); bem, mas, por que se haviam sentido assim? Parece que só fosse um assunto de mero reconhecimento do subalterno. Mas o romance prescinde de informação que para conseguir sua já celebrada imparcialidade é insubstituível.

Se um romance pretende ser testemunha e transformador estético dessa época em Venezuela deveria, sem dúvida, deixar constância da existência de um setor da população que não tendo relação com o poder se viu beneficiada com os programas sociais implementados: uma pessoa considerada analfabeta que consegue estudar na Misión Robinson, um avô que trabalhava sem reconhecimento da legislação trabalhista começa a receber uma bolsa, uma família que obteve uma casa graças a Misión Vivienda, as pessoas de um povo do interior do país que agora tinham ambulatório e ambulância própria, um indígena cuja moradia lhe foi reconstruída e cuja língua foi reconhecida, um venezuelano, enfim, que acreditou no projeto chavista porque respondeu às necessidades vitais que nenhum outro governo tinha respondido e não porque lhe deu nenhum tipo de acesso ao poder político, só participação social, dignidade, que embora depois tinha derivado em uma grande forma de manipulação e humilhação ao mesmo povo, no



momento significou inclusão, respaldo, apoio por parte do governo. Sim, além do carisma de Chávez, o “feitiço” que a maioria da população que votou a seu favor em dezesseis contendas eleitorais seguidas tem explicação tangível. Disto se esquece *Patria o muerte*.

Este relato está escrito no contexto da doença e morte de Hugo Chávez, propondo suas mais dolorosas consequências e esquecendo um pouco as razões pelas quais permaneceu tanto tempo no poder. Na verdade, o pior cenário do país com uma das reservas de petróleo maiores do mundo não foi esse, senão o que se está vivendo agora mesmo, a quase três anos da vitória do sucessor de Chávez, Nicolás Maduro, quando além de todos os graves problemas que magoam e fazem a vida do venezuelano mais deplorável todos os dias surge um perigoso -mas compreensível- sentimento de esquerdofofia que recusa tangencialmente todo o relacionado a um pensamento ideológico que em Venezuela parece se derrubar, se converter em precisamente o criticou: corrupção, autoritarismo, distribuição injusta da riqueza, comédia ideológica, discurso homofóbico, luta irracional pelo poder. Em frente a uma direita que não tem sabido limar suas asperezas internas pois segue interessada somente no que sempre lhe interessou: o poder. O que fará a literatura venezuelana com este doloroso e importantíssimo momento histórico? Mais produtos “estéticos” para o sensacionalismo estrangeiro? Ficamos no aguardo.

Referências bibliográficas


BARRERA TYSZKA, Alberto. *Patria o muerte*. Barcelona: Tusquets Editores, 2015. (Edição para Kindle).

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul Editores, 2015.

Referências eletrônicas:

GÓMEZ, Miguel. “Sobre Patria o muerte”, 2015. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/patria-muerte-y-camp> (Data de consulta: 29/07/2016).

LÓPEZ, Ociel. (2015) *¡Dale más gasolina! Chavismo, sifrinismo y burocracia*. Caracas: Fundación Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, 2015. Disponible en: <http://casabello.gob.ve/sites/wp-content/uploads/2015/08/dale-mas-gasolina-PDF-4.pdf>.



SANDOVAL, Carlos. “Pupilas de retina”. Disponible en: <http://www.elestilete.com/escritura/pupilas-de-resina/>, 2015. (Data de consulta: 29/07/2016).

YSLAS, Luis. “Apuntes sobre Patria o muerte”. Disponible en: <http://prodavinci.com/blogs/apuntes-sobre-patria-o-muerte-de-alberto-barrera-tyszka-por-luis-yslas-prado/>, 2015. (Data de consulta: 29/07/2016).

LENDO RANCIÈRE NA AMÉRICA LATINA: O REGIME ESTÉTICO ENTRE DEMOCRACIA E NEOLIBERALISMO

Lucas Bandeira de Melo Carvalho (UFRJ)¹

Resumo: A literatura brasileira é um lugar privilegiado para colocar à prova a discussão sobre política e literatura e o papel crucial de Rancière nesse debate. Neste trabalho, sugiro caminhos para discutir como a produção de uma literatura política contemporânea – como a de Ferréz –, que tenta reconfigurar o discurso sobre classe e história e combater as interdições do campo literário (que definem quem pode escrever, como a literatura pode circular e quem pode ler), pode ser lida à luz de conceitos como “partilha do sensível” e “regime estético”.


Palavras-chave: Literatura contemporânea; Literatura e política; Jacques Rancière

O debate sobre o realismo em literatura, assim como sobre democracia e a potência política da arte, deve hoje muito a Jacques Rancière, que, principalmente desde 1989, com *A noite dos proletários*, vem fazendo uma importante revisão de uma série de conceitos estéticos. Mas foi principalmente a partir de 2005, quando saiu no Brasil *A partilha do sensível*, que alguns de seus termos se tornaram correntes ou quase obrigatórios na discussão estética no país. E realmente algumas de suas ideias – como partilha do sensível, dissenso, democracia como potência de dissenso (e não como forma de governo) e formas diversas de eficácia política da arte – nos ajudam muito a sair das aporias tanto das teorias formalistas quanto das teorias sociológicas, ou ao menos nos ajudam a nos mover dentro delas. No entanto, há ao menos dois problemas que podemos identificar na obra de Rancière: primeiro, o que alguns críticos importantes, como Walter Benn Michaels e Hal Foster, veem como uma censura da agência dos sujeitos políticos, principalmente quando organizados; segundo, a inadequação de conceitos construídos para estudar obras do modernismo francês à compreensão da produção contemporânea de países periféricos.

Eficácia estética

A teoria da eficácia estética de Rancière começa a ser elaborada como reação ao marxismo de Louis Althusser. Rancière participou com ele e com Étienne Balibar de *Ler o Capital* (1965), mas rompeu com o mestre depois de maio de 68. Para Rancière, a crítica de Althusser a maio de 68 mostrava a dificuldade do marxismo francês da época de ligar teoria e prática. Lembremos, de maneira simplificada, que Althusser pensava as estruturas inconscientes que regem a sociedade; por isso, expande o estudo dos

¹ Doutorando em Literatura Comparada (UFRJ). Contato: lucband@gmail.com.




aparelhos repressivos do Estado para os aparelhos ideológicos do Estado, que estruturam nossas visões de classe, nossa ideologia. É contra essa ideia que Rancière vai se bater em toda a sua obra: para ele, a verdadeira emancipação não depende da sublevação de uma classe contra os aparelhos do Estado, mas de uma subversão da própria ideia de classe. E essa subversão tem dois nomes, indissociáveis um do outro: política e estética. Dessa maneira, ele pretende resolver uma aporia – que hoje soa datada – da teoria marxista: como uma prática artística, política ou cotidiana pode ser transformadora se está sempre sujeita à estrutura de classe? Ele parece responder: mostrando como essa estrutura é baseada em hierarquias ilusórias de capacidades.

Como comentou Rancière em uma entrevista: “Passei a interpretar a teoria de Althusser como aquela na qual a ação política dependerá sempre da ciência transmitida por pessoas com a autoridade para fazê-lo” (RANCIÈRE, 2014). Ele então vai desenvolver a ideia de que os grandes reformadores sociais (como Marx e Rousseau), mesmo que bem-intencionados, apenas reforçavam as hierarquias que pretendiam abolir, uma vez que mantinham duas posições: o mestre e o discípulo, o guia e o guiado.

Para rebater a tradição marxista, Rancière precisa realizar o duplo movimento de combater, primeiro, a ideia de que as principais hierarquias têm base econômica e, segundo, a ideia de que as transformações políticas precisam de uma ciência – ou uma consciência de classe. O primeiro passo é investigar as transformações da partilha do sensível – isto é, do que pode ser dito e visto, por quem, para quem e como – que precederiam as transformações políticas e como a arte e a teoria crítica muitas vezes operariam no mesmo regime de eficácia que impedia o povo de ter direito a sua parcela do sensível.

Vamos rapidamente resumir a teoria dos regimes e das formas de eficácia. Para Rancière, houve três regimes do sensível na história ocidental. “No que se diz respeito ao que chamamos *arte*”, escreve ele em *A partilha do sensível*,

pode-se com efeito distinguir, na tradição ocidental, três grandes regimes de identificação. Em primeiro lugar, há o que proponho chamar um regime ético das imagens [...] Há um tipo de seres, as imagens, que é objeto de uma dupla questão: quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem. (RANCIÈRE, 2009, 28)



Isto é, no primeiro regime (platônico), o que torna a imagem legítima ou ilegítima é seu valor pedagógico ou sua origem nobre – muitas vezes valores e origens religiosos. A arte deve se adequar o *etos* da sociedade e, portanto, não se individualiza.

No segundo regime poético/representativo, as artes se individualizam, mas de maneira hierarquizada:

o princípio mimético, no fundo, não é um princípio normativo que diz que a arte deve fazer cópias parecidas com seus modelos. É, antes, um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam certas coisas específicas, a saber, imitações. (id., 30)


Ou seja, nesse regime (aristotélico), as artes não estão sujeitas a um princípio único organizador da sociedade, mas todas elas dependem de uma classificação do que pode ser representado, com que materiais, por quem e para quem.

A esses dois regimes da arte, por fim, contrapõe-se um terceiro – o regime estético. Ele é definido da seguinte forma:

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes [...] o regime estético das artes é *o verdadeiro nome* daquilo designado pela denominação confusa de modernidade. (id., 33-4, grifo meu)

Não creio necessário me estender no que seria o regime estético, mas o importante é notar que essa ruptura democrática (antiplatônica, antiaristotélica) significa uma autonomização da arte que independe da criação de campos específicos autônomos. Não é uma autonomia ligada à criação de grupos capazes de legitimar suas produções por meio de critérios próprios, como na sociologia de Pierre Bourdieu, mas ligada a uma alteração de paradigmas sensíveis, isto é, da forma como vemos, produzimos e fazemos circular produções sensíveis.

Isso não significa, claro, que os regimes anteriores morreram. Eles continuam naquilo que Rancière chama de *polícia* da estética. A estética policial seria aquela que




tentaria recompor as hierarquias de gêneros, temas e sujeitos; a *política* da estética, por outro lado, seria formada pelos movimentos de dissenso, democráticos, que rompem as hierarquias. Tanto a política quanto a polícia estão ligadas a formas diferentes de *eficácia*, que correspondem aos diferentes regimes da arte – na verdade, é como se as formas de eficácia fossem resíduos dos regimes defuntos que não são extirpados da sensibilidade contemporânea.

O primeiro modelo de eficácia, explica em “Paradoxos da arte política”, seria o da tradição mimética – o modelo próprio ao regime representativo das artes –, em que se crê que a intenção e o resultado da arte política mantêm uma relação de causa e efeito, “a não ser que se suponha o artista inábil ou o destinatário incorrigível” (RANCIÈRE, 2012, 52); em que há uma “continuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis segundo as quais são afetados os sentimentos e os pensamentos de quem as recebe” (id., 53). Há, portanto, uma relação direta, imediata, invariável, entre a intenção do artista e o efeito, porque, entre outros motivos, tudo é previamente classificado: que temas serão tratados por que tipo de artistas, distribuídos por quais meios, para quais públicos, com qual linguagem.

Na Europa do século XVIII, esse modelo foi contestado de duas maneiras. Uma delas era o ataque frontal, que Rancière encontra em Rousseau: “a ruptura da linha reta suposta pelo modelo representativo entre a performance dos corpos teatrais, seu sentido e seu efeito” (id., 54), substituída por uma arte sem representação, “que não separa a cena da performance artística e a da vida coletiva” (id., 55). Essa arte que pretende abolir a si mesma inauguraria uma nova eficácia, mas ainda pedagógica: a da imediação ética. Ou seja, deseja-se denunciar a ilusão da causalidade direta das intenções do artista, que operava no modelo mimético-representativo, mas ela é substituída por outra pedagogia, que ainda pressupõe que o espectador pode ser guiado pelo autor.

A segunda forma de ruptura, que inaugura uma terceira forma de eficácia, é a eficácia estética, própria do regime estético da arte. Esse novo modelo deve sua eficácia à própria separação, à “descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam desta” (id., 56). A grande revolução do sensível, para Rancière, é essa suspensão de qualquer relação lógica, determinável e determinista, entre a intenção do artista e o efeito no espectador ou na comunidade. Ou seja, a eficácia estética é a



eficácia da liberdade que existe em uma experiência do sensível que não é mais marcada por certas hierarquias, como quem determina o sentido e a linguagem da obra e quem determina quem pode falar sobre o que e quem pode receber qual arte.

É a eficácia do dissenso – a liberdade do sentido da obra –, da política, da arte que “não se dirige a nenhum público específico, mas ao público anônimo indeterminado dos visitantes de museus e leitores de romances” (id., 58). Ela realiza o trabalho de romper as ideias de classe e outras hierarquias, como a hierarquia de inteligências. Podendo produzir o que bem entendem e receber o que bem entendem e como, elas reconfiguram as hierarquias sociais, revolução que precederia as revoluções sociais.


Limites

Essa definição tem duas características importantes: ela trabalha no nível paradigmático e, trabalhando nesse nível, é útil para pensar o que significa política da arte; no entanto, ela ignora os aparelhos que operam na sociedade e, mais do que isso, como operam em cada sociedade específica. Que sentido faz falar fora da França em “público anônimo indeterminado dos visitantes de museus e leitores de romances”?

Duas críticas recentes apontam os limites do modelo de Rancière. Comentando *Aisthesis*, em que Rancière aplica a ideia de regime estético a casos específicos, “cenas”, o crítico de arte Hal Foster aponta três problemas. Primeiro, apesar da sistematicidade de seu pensamento, Rancière não seria tão original: o que ele descreve já estaria mais destrinchado na história da arte ou teorizado na descrição da “episteme clássica” por Michel Foucault e Louis Marin.

A segunda crítica de Foster é à utilidade operacional da ideia de regime. Rancière mantém de Althusser o projeto de “evitar o grande arco da história” e, por isso, sua fascinação com as ordens epistêmicas (que ele chama de racionalidades ou regimes). Para Foster, assim como acontece com o conceito de discurso em Foucault, é difícil entender como essas categorias são determinadas. Como o discurso, o regime “torna-se não apenas sua própria causa como também agente por conta própria” (ibid.), o que, devemos acrescentar, é resultado de recusar a agência de movimentos coletivos e pulverizá-la em todos os indivíduos.² Como o discurso, o regime não tem fora e inclui

² Embora a ênfase do trabalho de Rancière seja nessa agência pulverizada, ela não exclui totalmente a agência coletiva. Como escreveu em um ensaio sobre populismo: “O povo não existe. O que existe são diferentes – muitas vezes antagônicos – figuras do povo, figuras construídas que privilegiam certas formas de reunião, certos traços distintivos, certas capacidades ou incapacidades: um povo étnico,




suas próprias causas e contestações (a resistência, o dissenso). Por isso, segundo Foster, essas categorias não captam bem a mudança histórica. Sua inespecificidade – é ontologicamente impossível identificar de onde vem ou como ocorre a mudança – faz com que o conceito “explique ao mesmo tempo muito e pouco” e os “*insights* são frequentemente tão gerais que parecem ao mesmo tempo grandiosos e óbvios” (ibid.)

O resultado – a terceira e mais pesada crítica de Foster – é que a política da arte de Rancière beira “o pensamento mágico”, ainda mais quando se considera que hoje a arte não tem a agência que o filósofo francês lhe atribui. A consequência dessa valorização de uma “redistribuição do sensível por meio da arte contemporânea” – uma miragem, ainda mais quando comparada com o poder do capitalismo de “transformar coisas em símbolos” – é que essa política vira um “ópio da esquerda do mundo da arte” (ibid.).

A crítica de Foster nos leva à de Walter Benn Michaels. Michaels é autor de um importante estudo sobre o naturalismo americano e sua relação com o capitalismo da virada do século XIX para o XX (*The Gold Standard and the Logic of Naturalism*, 1987) e coautor, com Steven Knapp, do polêmico “Against Theory” (1982). Nesse ensaio, os autores combatiam a teoria literária – representada por Paul de Man e Stanley Fish – por “gerar problemas teóricos separando termos na verdade inseparáveis”, como “intenção e significado do texto” (KNAPP e MICHAELS, 1982, 724), e defendiam que “a significação é apenas outro nome de intenção expressa” (id., 742).

Michaels parte da interpretação de Rancière para o quadro *Meninos comendo melão e uvas*, de Batolormé Estevan Murillo (1645-46), e para as fotografias de Walker Evans em *Let us now praise famous men* (1941), de James Agee. Para Rancière, essas imagens ilustram a transformação operada pela arte: a inclusão da não arte permite que os sujeitos representados no quadro barroco ou fotografados em *Let us now praise famous men* “se apropriem das capacidades estéticas que os retiram de uma identificação social”, que exerçam sua liberdade de uma maneira que “sua condição social supostamente proíbe” (RANCIÈRE *apud* MICHAELS, 2011). O problema da leitura de Rancière, observa Michaels, é que a neutralização da hierarquia estética funciona, para o teórico francês, como neutralização da hierarquia social. Não se trata de criar uma igualdade, mas de reconhecer uma igualdade que já existe. A desigualdade

definido pela comunidade de sangue ou terra; o povo-rebanho, cuidado por bons pastores; o povo democrático que coloca em movimento a competência daqueles que não têm nenhuma competência particular; o povo ignorante, que os oligarcas mantêm à distância etc.” (RANCIÈRE, 2014, 120-1).




seria produto de uma ilusão social, que nos faz crer que há diferenças de inteligências (o que Rancière elabora em *O mestre ignorante*). A crítica social (entre elas a sociologia de Pierre Bourdieu ou o reformismo marxista) reforçaria em vez de questionar as hierarquias que sustentam essa ilusão. A mudança deveria começar pela compreensão de que essas hierarquias são uma ilusão social.

Mas nem toda desigualdade depende de uma ilusão social (e muitas ilusões sociais são reforçadas por desigualdades não ilusórias). Há aquelas que são produzidas “por uma economia, não por um modo de ver [*not a vision*]”. Ignorar a existência da injustiça criada por fatores econômicos equivaleria a “um comprometimento com a igualdade que pode coexistir com a desigualdade econômica” (MICHAELS, *op.cit.*). A diferença crucial, continua Michaels, está entre ver “os meninos mendigos e os camponeses como prejudicados por nossa falsa visão hierárquica deles e vê-los como prejudicados pelas condições que nossa visão pode sancionar ou criticar, mas não produzir” (*id.*). E continua: “O dano distintivo de um meeiro negro ocorre em função da ‘ilusão’ do racismo; o que resta, o dano comum a fazendeiros negros e brancos, ocorre em função do capitalismo. Nenhuma ilusão é necessária” (*id.*).

Há muito de esquemático na interpretação de Michaels, que de certa forma retoma a antiga distinção de estrutura e superestrutura. É realmente possível identificar uma homologia entre neoliberalismo, que impõe a ausência de barreiras à circulação de capital – uma igualdade de acesso a “mercados eficientes”, que muitas vezes significa transformar em mercadoria formas de visibilidade (comportamentos e identidades subalternos, ou a própria resistência ao neoliberalismo e às polícias da estética) – e uma estética que coloca o peso na liberdade de circulação de discursos, em que a circulação, o fim das hierarquias, é a única coisa que conta, que é efetiva, ignorando que tipo de discurso é esse. Nos dois casos não se atacam as diferenças estruturais entre capital e trabalho. “É a negação de classe que encontramos embutida na crítica das ‘hierarquias de visibilidade’”; essa estética serve de propaganda da igualdade neoliberal e de “boa consciência” (*id.*). Mas a leitura de Michaels tem ao menos dois problemas.

Primeiro, ele acredita ser possível uma separação entre a desigualdade econômica e a desigualdade de fundo identitário. Mas a desigualdade entre gêneros, se tem base em uma ilusão social, por outro lado se incorporou no funcionamento das instituições e na psicologia das pessoas; e a questão racial não pode ser separada da questão de classe,




ainda mais em países como Brasil e Estados Unidos – uma desigualdade é usada para manter e reforçar a outra desigualdade. Em segundo lugar, ele relaciona “a simultaneidade da ascensão da desigualdade econômica e a rejeição na teoria da economia a um segundo plano” (id.), ignorando que a contribuição do conceito de regimes do sensível ao complexificar as relações entre política e estética, tentando resolver a antiga antinomia entre a arte (social) como reflexo e a arte (pura) como libertação das ilusões.

Outro lugar

Podemos tentar reelaborar a crítica a partir do lugar de onde recebemos a obra de Rancière. O problema talvez esteja no momento de estabelecer os planos ou níveis de abstração. O que enfraquece a teoria de Rancière não é a identificação de um nível em que a partilha do que se pode ver, falar e fazer pode ser revolucionária, mas em recusar um nível em que esse dissenso estético não basta. E, claro, esses níveis se cruzam. Não podemos dizer que a diferença entre o relativo fracasso de Carolina Maria de Jesus (1914-1977) – que, depois do sucesso quando seu primeiro livro foi editado pelo jornalista Audálio Dantas, foi aos poucos expulsa do campo literário, principalmente quando quer afirmar sua obra como literária – e o relativo sucesso de autores contemporâneos como Ferréz se deva simplesmente a transformações do sensível. *Também* se deve a transformações do sensível, mas essa mudança, que ainda está em curso, precisou ser mediada por relações entre a esfera econômica e a esfera estética.

Outra maneira de colocar essa crítica é dizer que, embora os mendigos de Murillo possam significar uma mudança no regime de visibilidade, continuam objetos, não sujeitos do discurso artístico; assim como Agee e Evans eram os sujeitos da reportagem da Fortune que virou *Let us now praise famous men*, o que leva Agee a escrever que tem “uma forte sensação de que o ‘senso do belo’, como praticamente tudo o mais, é um privilégio de classe” (AGEE *apud* MICHAELS, op. cit.).


Não se trata, portanto, de afastar toda a contribuição de Rancière ou de retomar um esquematismo economicista na relação entre estética e política, mas de reconhecer que – por mais que ele seja útil, talvez mesmo incontornável – precisamos de instrumentos mais adequados aos nossos objetos, latino-americanos e brasileiros. Precisamos de constelações teóricas que acatem a impureza dos nossos objetos, ou mesmo a impureza de nosso tempo histórico. Somos ao mesmo tempo mais novos e



mais atrasados do que o Ocidente – ou mais novos porque mais atrasados. Ainda estamos caminhando na revolução da alfabetização, que na França começou há 200 anos e permitiu a utopia de Rancière de um público do “homem comum”, do qualquer um que pode ser qualquer coisa. Nossa eficácia estética, que rompe *sim* a partilha policial do sensível, opera de dentro de um regime representativo opressor, e acredito que, sem recuperar ideias como as de campos e subcampos e recuperar embates reais e concretos, organizados, não conseguiremos entender a revolução estética que hoje é proposta e convive com um recrudescimento do autoritarismo que sempre esteve presente em nossa sociedade. O que proponho é de certa forma substituir a eficácia estética como espécie de concorrência de formas e sujeitos num livre mercado do sensível por uma aliança entre a eficácia estética e a ação política organizada – uma ação política que não pretende ditar pedagogicamente o que o *outro* pode falar, mas mostrar que o *semelhante* pode falar.

Afinal, como Foucault já afirmava em 1970, antes a pura escrita por si só era transgressiva: “para causar escândalo, bastava [como em Flaubert] restituir em uma obra a realidade cotidiana de uma família burguesa” (FOUCAULT, 2010, 247). Mas a literatura seria desde os anos 70 muitas vezes um alibi para falar de qualquer coisa, quase como uma reserva da sociedade para nomear como não reais experiências reais. A transgressão – e nós talvez estejamos mais aptos a percebê-la do que Rancière – está em quem pode fazer a literatura e como, misturando registros, gêneros e, mais importante, modos de eficácia discursiva. A eficácia estética de certa forma se perdeu onde ela não mais coexiste com a eficácia política (seja ela identitária ou territorial). Ela não independe de quem diz.

O êxito de um romance como *Capão Pecado*, de Ferréz, não está, portanto, (apenas) na eficácia política da atuação de Ferréz como agitador cultural ou em um interesse do campo hegemônico pelo “exotismo” da periferia. O romance funciona por sua feliz formalização das contradições e dos problemas de fazer literatura a partir do território, e não a partir dessa ilusão moderna de que o autor poderia falar por todos e para todos. A análise de Heloisa Buarque de Hollanda da literatura periférica é precisa. Para ela, a literatura marginal brasileira hoje é “hiperlocalizada”, e o narrador está “tão comprometido com o local de sua fala que esta, de certa forma, se torna porosa e, portanto, excessivamente receptiva e aberta à dicção local [...] como se o autor



dividisse a autoria da obra com o território da ação” (BUARQUE DE HOLLANDA, 2014, 35). Disso decorre uma nova forma de fazer política via estética, por meio de atores não sociais “cuja maior demanda é a demanda pelo direito de serem atores” (ibid., 38). Heloisa identifica uma marca gramatical nos romances de Ferréz dessa autoria compartilhada: a concordância do pronome pessoal de primeira pessoa plural com o verbo no singular (nós é). Podemos acrescentar que, ao mesmo tempo que é poroso à voz comunitária – numa encenação da cisão entre sociedade (que oprime) e comunidade (a que se pertence) que caracteriza o discurso periférico brasileiro –, autor e personagem elevam-se como vozes privilegiadas e *exemplos* de resistência comunitária.

Para concluir, é importante reforçar que essa ficção rompe com a ideia moderna de que a literatura funciona no regime do *qualquer um*, que Jacques Rancière define como “regime estético”: o autor é qualquer pessoa, que escreve sobre qualquer coisa, para qualquer leitor. O autor periférico não pode falar sobre qualquer coisa simplesmente porque a quebra da hierarquia do campo literário autônomo só funciona para quem teve acesso ao campo, não para quem está fora dele. Na ficção territorial, no entanto, essas interdições têm seu valor invertido, e Ferréz tem plena consciência disso:

numa área miserável onde todos cantam a mesma canção, que é a única que alguém já fez exclusivamente para alguém daqui; certamente, é algo sobre a dor, a esperança, a frustração, ou algo *tão específico que só poderia ser feito para os habitantes de um lugar* por Deus abandonado e pelo diabo batizado de Capão Redondo. (FERRÉZ, 2013, 190, grifo meu)

É um novo regime de visibilidade, territorial, em que o “só poderia ser feito aqui” toma lugar da utopia moderna (e modernista) do “qualquer um”.

É nesse sentido que *Capão Pecado* ultrapassa a autonomia da arte e de certa forma ultrapassa o regime estético. É um meio de conscientização e ganho de autoestima de uma comunidade, que é o público primeiro e primeira instância legitimadora. Mas é antes de tudo literatura, e por isso volta-se para o campo hegemônico (o livro é editado pela multinacional Planeta), onde acaba sendo aceito, mas sem perder suas marcas de pertencimento. Trabalha para dentro, como estética híbrida, ato de fala, discurso político (contra a mídia, contra a sociedade opressora e patrimonialista, em defesa da comunidade), e para fora, como estética marginal,

documento (outra palavra conotada, cuja discussão não cabe neste trabalho), realismo, discurso da alteridade. Estamos longe da assimilação de um João Antônio e da exclusão que sofreu uma Carolina Maria de Jesus. Aí está parte da novidade (estética e política) da literatura periférica contemporânea, e que nos leva a reler e tentar reformular os termos de Rancière.

Referências bibliográficas

BUARQUE DE HOLLANDA, H. “Crônica marginal”. In: RESENDE, B.; FINAZZIAGRÓ, E. Possibilidades da nova escrita literária no Brasil. Rio de Janeiro: Revan, 2014, p. 25-38.

FERRÉZ [Reginaldo Ferreira da Silva]. *Capão Pecado*. Rio de Janeiro, Planeta, 2013.

FOSTER, H. “What’s the Problem with Critical Art?”, *London Review of Books*, 10 out. 2013. Disponível em <<http://www.lrb.co.uk/v35/n19/hal-foster/whats-the-problem-with-critical-art>>. Acesso em 29 set. 2017.

FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos I*. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2010.

KNAPP, S. e MICHAELS, W. B. “Against theory”, *Cultural Inquiry* 8, Universidade de Chicago, verão 1982, p.723-42.

MICHAELS, W. B. “Neoliberal Aesthetics: Fried, Rancière and the Form of the Photograph”, *nonsite.org*, n.1, 25 jan. 2011. Disponível em: <<http://nonsite.org/article/neoliberal-aesthetics-fried-ranciere-and-the-form-of-the-photograph>>. Acesso em 29 set. 2017.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34/EXO, 2009.

_____. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. “El inhallable populismo”. In: BADIOU, Alain et al. *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014, p.119-24.

_____. *A falácia democrática*. [Editorial]. Entrevista para Gianni Carta. Carta Capital, 29 de set. 1999. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/revista/819/a-falacia-democratica-198.html>>. Acesso em 29 set. 2017.

O VALOR LITERÁRIO NAS MÃOS DE EDUARDO MARCIANO

Marcelo Alves (UERJ)¹

Resumo: Abordamos, neste artigo, o manuseio do capital literário acumulado por Eduardo Marciano, protagonista do romance *O encontro marcado* (1956), de Fernando Sabino. Valemos dos estudos de Pascale Casanova, presentes na obra *A república mundial das letras* (2002), acerca dos usos e dos efeitos pertinentes ao capital simbólico. Como prática de pensamento explícito sobre os trabalhos com arte, Eduardo Marciano responsabiliza-se por executar uma espécie de crítica que atina para a importância de uma herança literária. Recorremos à *Teoria Estética* (2015), de Theodor Adorno, e a alguns escritos de Walter Benjamin (2012), quando esclarecem o aspecto fundador e revigorante da crítica de arte no próprio objeto artístico.


Palavras-chave: O encontro marcado; Fernando Sabino; Capital literário; Crítica literária

Fernando Sabino é um escritor bastante conhecido nas letras brasileiras e esta afirmação deve-se menos ao reconhecimento, por parte dos estudos literários, de sua contribuição nas diversas espécies da prosa ficcional do que na exploração exaustiva de um gênero específico: a crônica. Uma das motivações que encontramos para estudá-lo deve-se às discussões suscitadas pelo seu ambicioso romance de estreia, *O encontro marcado* (1956). Encarado pela crítica, sobretudo a de caráter jornalístico, como apenas um romance que homenageia uma geração², a saber, a dos intelectuais e literatos belorizontinos da década de 40, é necessário considerar que, no romance citado, o protagonista Eduardo Marciano representa tanto o ambiente sócio político-cultural daquele período conturbado da história ocidental, como também simboliza preocupações sobre as apreciações e sobre os juízos das obras literárias representativas daquele período, algumas atinadas ao cânone. Eduardo Marciano expressa também quais os tipos de contratempos que surgem durante a formação profissional do escritor e seus dilemas no campo da produção artística.

Existem, todavia, equívocos e negligências na escassa crítica acadêmica de *O encontro marcado*. Nossas indagações somam-se, por exemplo, às de Giuliano Rocha,

¹ Graduado em Letras (UERJ), Especialista em Literaturas Portuguesa e Africanas contemporâneas (UFRJ), Mestrando em Literatura Brasileira (UERJ). Contato: br.marceloalves@gmail.com

² Ainda hoje, passados 61 anos desde sua primeira publicação, *O encontro marcado* continua a ser reimpresso pelo grupo editorial Record. Esse sucesso de vendas deve-se, em parte, aos leitores menos especializados em crítica literária, tais como blogueiros e “BookTubers”. Uma rápida busca pelo título, no site de vídeos YouTube, dá a noção do quanto o primeiro romance de Fernando Sabino é bastante lido e bem apreciado pelos leitores de diversas faixas etárias. As palavras de Sabino, ditas na década de 80 em sua autobiografia literária, *O tabuleiro de damas*, também são esclarecedoras: “Mas o interesse das novas gerações pelo livro é explicável: os problemas do jovem para se afirmar e atingir a condição de adulto sempre foram e serão mais ou menos os mesmos. Quase todo mundo tem nessa época da vida um encontro marcado consigo mesmo” (SABINO, 1996, p.213).




cuja dissertação, intitulada *Fernando Sabino: aspectos existenciais de sua obra* (2005) assinala que, se por um lado, Sabino, com o seu romance de estreia, filia-se a outros escritores, a partir do momento em que explora um tema caro à literatura produzida na década de 50 - a condição humana -, por outro, este valor literário parece não ser suficiente para enquadrá-lo, *a posteriori*, no rol dos canônicos, devido a mínima dedicação dos estudos literários à investigação sobre sua obra. Diz Rocha que

Provavelmente nunca foi feito um estudo aprofundado da obra de Fernando Sabino. Pude constatar isso durante meu trabalho de pesquisa. Não encontrei um único livro dedicado inteiramente à obra do autor mineiro. Há edições que trabalham aspectos de seus livros, sobretudo os mais conhecidos, mas nada há que procure lhe conferir a mesma importância em nosso terreno literário e intelectual concedida a tantos escritores. Muitos autores, assim, dispõem de vasta fortuna crítica; mas Fernando Sabino está “por aí”, disperso em volumes genéricos e trabalhos de pouca divulgação. (ROCHA, 2005, p.9)

Nas historiografias literárias, lembramos que, por exemplo, somente a *História Concisa da Literatura Brasileira* (2012), de Alfredo Bosi, há poucas linhas que procuram comentar o teor das crônicas e da *O encontro marcado*. Bosi menciona que, nas crônicas sabinianas, há uma “invulgar penetração psicológica”, escavação dos “conflitos do homem em sociedade” e que, em *O encontro marcado*, existe “o depoimento vivo da geração que amadureceu durante a Segunda Guerra” (BOSI, 2012, p.414; 449). O exemplo de Bosi corrobora aquilo que precisamente a crítica literária francesa Pascale Casanova diagnostica em *A república mundial das letras* (2002): os acontecimentos no universo literário somente adquirem sentido se estiverem numa estrutura que os (re) produz e lhes dá forma, hierarquicamente, como resultado da história literária.

Nesse sentido, notamos uma lacuna no campo da crítica acadêmica quando se refere aos estudos sobre a ficção Fernando Sabino; lacuna que, por ora, não tentaremos preencher, por causa das exigências deste trabalho. Utilitariamente, porém, esta análise inicial alerta-nos – e este tema relevante é aqui reclamado – o embate entre valores literários. O caso de Sabino parece indicar que a escolha pela crônica e pelo existencialismo (sobretudo de vertente católica, conforme comprovam suas leituras e seus posicionamentos) não foi acertada para se colocar, no campo da literatura, harmoniosamente com a crítica. Essa situação agrava-se quando o mercado editorial




recebe, no final da década de 90, suas obras menos ambiciosas. A novidade, por exemplo, da publicação da biografia de uma figura política bastante polêmica, com *Zélia, uma paixão* (1991), somada às *Obras reunidas* (1996), em três volumes, organizadas pelo próprio autor, abrem pressupostos para que a crítica jornalística, por exemplo, seja-lhe cruel nos julgamentos, acusando-o de aproveitador e oportunista.

Voltando a algumas décadas, não podemos nos esquecer, contudo, de que, em 1956, ano de publicação de *O encontro marcado*, Fernando Sabino tinha 30 anos e já dotado de alguma experiência na ficção. Levava na bagagem duas obras: o conjunto de crônicas *Os grilos não cantam mais* e a novela *A marca*. Durante a década de 50, reunira, em livro intitulado *A cidade vazia*, as crônicas sobre suas experiências nos Estados Unidos. Data desta época o conjunto de novelas chamado *A vida real*, de boa recepção. Também escreve crônicas para *O jornal*, o *Comício*, a revista *Manchete* e o *Diário Carioca*, além de traduzir o dicionário *Lugares-Comuns*, de Gustave Flaubert. Como naquele período os primeiros modernistas³ estavam lançando seus escritos autobiográficos, Fernando Sabino parece, pois, ser um dos primeiros herdeiros do modernismo a se preocupar com a própria imagem de escritor. Escreve um romance de geração e de formação, com pinceladas autobiográficas, num estilo híbrido e performático.

É a partir dessa linha de raciocínio que surgirão artigos e dissertações interessados em verificar aquilo que chamamos aqui de *operadores de identificação* entre a figura Eduardo Marciano e a figura Fernando Sabino. Pedimos a atenção para a expressão “figura Fernando Sabino” porque há muito se chegou à conclusão de que, quando nos referimos a *O encontro marcado*, é impossível não nos apoiarmos nas publicações das cartas trocadas entre Fernando Sabino e os amigos Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende, Hélio Pellegrino, Clarice Lispector e o mestre Mario de Andrade, além da publicação da autobiografia literária *O tabuleiro de damas* (1988) e de outros


³ Lembremos, por exemplo, dos livros de memórias *Meus verdes anos* (1956), de José Lins do Rêgo; *Um homem sem profissão* (1954), de Oswald de Andrade; *Itinerário de Pasárgada* (1954), de Manuel Bandeira; e *Explorações no tempo* (1963), de Cyro dos Anjos. Vale salientar, contudo, que estes escritores, à época, já possuíam uma obra respeitável e pretendiam fazer uma espécie de revisão do modernismo – principalmente Cyro dos Anjos, que não corroborava com seus pressupostos... -, diferente de Fernando Sabino, cuja carreira só começa em 1941 com a publicação de *Os grilos não cantam mais*. Nossa hipótese é a de que, com uma trajetória ainda curta, para prestar tributo aos modernistas, faz o hibridismo declarado entre o (auto) biográfico o ficcional no estilo próprio e fundamentalmente cronístico.



paratextos, tais como entrevistas dadas pelo próprio autor. A argumentação que, em princípio, pretendemos estabelecer é que os escritos críticos que giram em torno de Fernando Sabino mostram-nos que o escritor mineiro, conforme dissemos, esteve sempre preocupado com sua imagem. Esta imagem leva em importância a responsabilidade otimista que Sabino teve em beber das inúmeras obras literárias brasileiras e estrangeiras até chegar ao patamar de emancipação na área da Literatura e do mercado editorial a fim de estimular os seus pares a escrever. Não à toa, por exemplo, *Cartas na mesa – aos três parceiros, meus amigos para sempre* é publicado em 2000 e abrange cartas escritas entre as décadas de 40 e 90; *Cartas perto do coração* é publicado em 2001, e contém cartas de Fernando Sabino e de Clarice Lispector escritas entre os anos 40 e 60; e *Cartas a um jovem escritor* é publicado em 1981; contudo, em 2003, é reeditado, desta vez contendo as cartas tanto de Mário de Andrade quanto as de Fernando Sabino trocadas durante a década de 40, ganhando novo título: *Cartas a um jovem escritor e suas respostas*. Percebemos, portanto, que se tratam de publicações que ilustram e atomizam os desejos, as perturbações, as dúvidas e outros dados empíricos pertencentes a Fernando Sabino e que servem como matéria para as inúmeras peripécias vividas por Eduardo Marciano, protagonista de *O encontro marcado*.

Em 1988, com *O tabuleiro de damas*, uma autobiografia literária, o tom de Fernando Sabino é o de um escritor já estabilizado, que revisita suas considerações em torno da arte e das personalidades literárias, reiterando convicções e rindo de outras, além de esclarecer aos seus leitores o projeto literário de *O encontro marcado*. Ainda que precisemos nos vacinar em relação à máxima “opinião do autor” quando nos aprofundamos na crítica literária, ressaltamos a importância das considerações de Fernando Sabino e de Eduardo Marciano sobre o sistema literário.

A leitura de Pascale Casanova, em *A república mundial das letras*, acerca do sistema literário mundial e dos poderes legisladores que conferem importância a determinados temas a serem apresentados e deslindados pela literatura nos alerta que, no campo literário, existem posturas ambíguas entre a produção e a tradição literária. Tais posturas exigem, contudo, certa consciência do que se investiu, isto é, quais foram os fatores agregados à determinada produção. Citando Paul Valéry, Pascale Casanova entende que o investimento no capital literário não deve cair num amadorismo; pelo




contrário: essa consciência deve vir simultaneamente ao estabelecimento de um profissionalismo que incute aos homens a habilidade de “adquirir ou exercer o que for preciso em termos de hábitos, disciplina intelectual, convenções e práticas para utilizar o arsenal de documentos e instrumentos que os séculos acumularam” (VALÉRY apud CASANOVA, 2002, p.30).

À medida que o protagonista de *O encontro marcado*, Eduardo Marciano, inicia o gesto de escrita de contos policiais, percebe que, do ponto de vista da técnica, precisa de aperfeiçoar-se em língua portuguesa, por determinação do professor, que já o considera, nas redações que o mestre lê, o menino possuidor de algum brilhantismo. A escrita é acompanhada pela pesquisa: “Não posso mais escrever sem uma planta de Londres – reconheceu, afinal” (SABINO, 2005, p.24). Além disso, conforme dissemos, a ambiguidade entre a produção e a tradição é corroborada em Casanova pela atestação de que a língua é um capital literário que confere literariedade. De maneira bastante voluntária, consciente, no processo de aquisição do capital simbólico e na tentativa de mostrar algum talento, Eduardo Marciano chega ao cerne das iniciais preocupações de quem quer entrar no jogo da república das letras:

E abandonou a Scotland Yard, com seus inspetores, em busca de novos heróis. Seus heróis, até então: aos dez anos, Sherlock Holmes, Raffles, Tom Mix; aos onze, Tarzan, o Rei das Selvas; aos doze, Winnetou, Cacique dos Apaches; aos treze, os inspetores da Scotland Yard. Aos quatorze trocava todos pelos da vida real: Jack Dempsey, Friendenreich, Lindbergh. Entre a vida real e a literatura, preocupado em escrever, aprender português – o professor dissera (SABINO, 2005, p. 24).

Conforme a linha de pensamento de Casanova, para maior eficiência do sistema literário que se queira fixar, as posturas indicadas por Valéry acabam transformando os profissionais em metonímia das instituições. O bloco textual citado anteriormente, presente em *O encontro marcado*, faz par com outro bloco, desta vez, presente no fim do romance, intitulado “Citações e Referências em *O encontro marcado* apresentadas pelo autor”. Fernando diz:

Malpas, personagem de *Um perfil na sombra*, romance policial de Edgar Wallace, então em plena moda. O detetive assassino, se bem me lembro, era de *O círculo vermelho*, do mesmo autor. Fu-Manchu:




misteriosa figura de criminoso chinês, personagem dos romances de Sax-Rohmer, também muito lido então. Sherlock Holmes: detetive criado por Conan Doyle mas não o dos livros; assim como o ladrão elegante Raffles, personagem de folhetos apócrifos que circulavam entre a meninada do meu tempo. Tom Mix: ator de cinema, um dos primeiros “mocinhos” em filmes de faroeste. Tarzan: personagem dos romances de Edgar Rice Burroughs, também muito lidos. Winnetou, Cacique dos Apaches: admirável romance de aventuras, do alemão Karl May, em três volumes, todos eles lidos cinco, seis vezes, sempre com a maior emoção; não creio mesmo que encontrarei ao longo da vida outro escritor como este, que encantou minha juventude. Jack Dempsey, Friendenreich, Lindbergh: heróis infantis da década de trinta, respectivamente, no boxe, no futebol e na aviação. (SABINO, 2005, p.286).

Estão sintetizadas nesse par de blocos as atividades de escrita, de leitura e de crítica, ambos os trechos lendo reciprocamente autor empírico e personagem; contudo, o que queremos chamar a atenção é que fica clara a ambição do romance: servindo-se tanto do enredo quando da parte “Citações e Referências”, Fernando Sabino educa e especializa seu leitor. Tratar-se-ia de outra instituição a ser configurada: a de uma história literária particular.

Parece um falso dilema dizer hoje que a atividade literária demanda certo profissionalismo, mas para fins de argumentação deste artigo, sinalizamos o seguinte ponto: em *O encontro marcado*, existe uma discussão em torno da profissionalização do escritor, de sua preparação e dos dilemas encontrados durante o processo de criação. É curioso pensarmos que, Eduardo Marciano, ao longo da narrativa, sofre certo paroxismo ao perceber que é impossível harmonizar seu projeto literário com os obstáculos da vida, enquanto que, no plano empírico, Fernando Sabino não só realiza um romance bem apreciado como também inaugura, com Rubem Braga, as Editoras do Autor (1960) e Editora Sabiá (1966)⁴.

Se por um lado o escritor empírico obtém sucesso, a alegoria do escritor preocupado com o relacionamento entre a arte e a vida aponta para o fracasso em ambos

⁴ As motivações para a abertura de ambas as editoras, explica Sabino, derivavam da necessidade de se dar maior atenção aos escritores brasileiros da época, além de oferecer aos leitores os novos expoentes da literatura latino-americana. Repare na lista de autores publicados nas duas editoras: Augusto Frederico Schmidt, Autran Dourado, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Che Guevara, Chico Buarque de Holanda, Clarice Lispector, Dalton Trevisan, Dante Milano, Fernando Sabino, Gabriel García Márquez, Dom Hélder Câmara, Jean-Paul Sartre, João Cabral de Melo Neto, Jorge de Lima, Jorge Luis Borges, Manuel Bandeira, Manuel Puig, Márcio Moreira Alves, Mario Vargas Llosa, Murilo Mendes, Otto Lara Resende, Pablo Neruda, Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, Rachel de Queiroz, Stanislaw Ponte Preta, Vinícius de Moraes, Vitaliano Brancati.




os projetos. Entendemos que esta situação funciona como espécie de terceiro valor literário que inscreveria *O encontro marcado* como obra representativa dos problemas artísticos na tradição literária. Estamos dizendo que é um terceiro valor como alternativa para os valores biográficos e existencialistas, tão reconhecidamente claros na obra em questão.

Este terceiro valor, embora aproxime *O encontro marcado* a grandes obras, tais como *Doutor Fausto* (1947), de Thomas Mann, *Os moedeiros falsos* (1925), de André Gide, e até mesmo *Este lado do paraíso* (1920), de F.Scott Fitzgerald⁵, vigora na obra que ora analisamos porque, numa leitura atenta, indica que Fernando Sabino apropria-se de uma coleção de temas que flutuam entre o universal, o local e o particular, reconfigurando-os de acordo com o próprio estilo. Se por um lado, Fernando Sabino herda dos escritores consagrados no universo literário as preocupações em torno da figura do artista, que escreve e pensa sobre a literatura, por outro não fica devedor, porém, das reflexões de um dos papas do Modernismo, Mário de Andrade.

Nesse sentido, por exemplo, uma breve observação das *Cartas a um jovem escritor e suas respostas* (2003) indica-nos que os questionamentos do jovem Fernando Sabino em torno da função do artista e da arte são deslindados por Mário de Andrade, suscitando, conforme a maneira de pensar do escritor paulista, outras indagações. Desta forma, Mário diz, em carta enviada para Fernando Sabino, datada de 25 de janeiro de 1942, que:

Este é o mistério bravo do destino do artista: visar a obra-de-arte, visar uma transcendência aleatória e problemática, que por mais que renda (aplausos, riqueza) tem outra finalidade que o rendimento, por mais desvirtuada e incompreendida visa a permanência e busca a eternidade. Repare que só do artista já se disse, e quantas vezes! que ele é como um deus, tem o destino de Deus. Vem disso: vem do elemento de eternidade que está implícito na obra-de-arte, a única coisa que tem importância para o artista verdadeiro (SABINO, 2003, p.22-3).

⁵ Lembremos que, de modo grosseiramente resumido, em *Doutor Fausto* são tematizados o artista Adrian Leverkühn e seu processo de composição musical; em *Os moedeiros falsos* figuram o escritor Édouard e o romance como projeto, *work in progress*; por fim, *Este lado do paraíso* é, notavelmente, um romance de formação, cujo narrador acompanha a infância, adolescência e a idade adulta de Amory Blaine, um bem-sucedido aspirante à literatura.



Instigado por Mario de Andrade, Fernando Sabino responde-lhe, desta vez, apresentando o dilema entre a realização da obra de arte e as condições passionais - tudo aquilo que afeta - do escritor:


(...) este sofrimento [a obra de arte exigir do artista tudo aquilo que ele tem de vida, de força humana], imprescindível, vem a ser o da não-realização de outros ideais. O de uma felicidade dependente de circunstâncias exteriores, por exemplo. Ou simplesmente a angústia em face do desconhecido, do infinito, de Deus, de não-se-sabe-o-quê nem por quê, etc., que trazemos dentro da gente. Essa marca profunda que nos diferencia dos outros, essa tortura interior, independente de quaisquer circunstâncias, que nasce com a gente. (SABINO, 2003, p.27)

Por sua vez, em *O encontro marcado*, na voz do narrador, são apresentadas as inquietações do jovem Eduardo Marciano:

Eduardo rejeitara os [contos] que havia escrito. Preocupava-se com o fenômeno da criação artística, a consciência profissional, a missão sublime do escritor, o artesanato. Nada de concessões; a arte pura não devia ser conspurcada, a verdadeira mensagem tinha de ser transmitida. Pensou mesmo em fundar uma revista de estética chamada Mensagem, mas já existia outra, sem mensagem alguma, com esse nome (SABINO, 2005, p.55).

Podemos reparar que, a princípio, existe uma necessidade de exploração de tais preocupações que só podem ser desdobradas por meio de sua institucionalização, a saber, a criação de uma revista de estética. Eduardo Marciano, contudo, reconhece que, se por um lado, existem questões a serem respondidas, pontos que são pertinentes à constituição do artista, por outro, nenhuma instituição que se coloque como explicitamente responsável por respondê-las é capaz de fazê-lo e, por isso, somente se pode chegar a compreensão do que seja a criação artística, do que seja a consciência profissional e do que seja a missão do escritor por meio da própria fundação de pensamento sobre a arte na própria obra de arte.

O esforço de compreensão em torno da atividade da escrita artística se dá por um fenômeno recorrente nas escritas onde se projeta um “eu”. Denominado por Philippe Gasparini (2004) como “consonância”, trata-se de encenar, por meio do protagonista, conotações, em tensão, das problemáticas derivadas da comunidade cultural,



pertencentes ao escritor empírico. Evidentemente, no romance que estamos estudando, além dos índices identitários estáveis, tais como o lugar de nascimento e de deslocamento do protagonista, semelhantes ao do escritor empírico Fernando Sabino, concorrem índices identitários dinâmicos e contíguos, tais com o meio sociocultural, a profissão, as aspirações e as leituras de formação, como fatores constantemente reavaliados ao longo do relato. Esta identidade dinâmica, conforme explica-nos Gasparini, delinea satírica ou ironicamente uma reflexão – nos dois sentidos – sobre a profissão escritor.

Em *O encontro marcado*, o efeito parcial de espelhamento escritor-personagem/escritor empírico modula as especulações e permite, inclusive, vermos as contradições existentes quando se atesta o lugar e o tempo de enunciação, pois os índices temporais – o narrador reporta-se a um tempo e o protagonista é uma espécie de exemplar da configuração de determinado tempo histórico – e os índices espaciais – o espaço como lugar de rememoração, reavaliação e fuga – entram em confronto, no transbordamento dos limites do texto, com as considerações do escritor empírico quando propõe-se a elaborar novas imagens.

Chamamos a atenção para essa estratégia, pois ela carrega a implicação de que, apostando na figura do escritor, com sua hesitação em tomar radical partido pela arte, a voz narrativa, em terceira pessoa e em discurso indireto livre, outorgaria, ao contrário do que Gasparini considera⁶, autonomia ao herói do romance, pondo-o no centro do relato menos por causa das exigências técnicas e mais pelas operações de mapeamento de ideias em torno do processo de formação, de aprendizagem e de eclosão de uma consciência literária.

⁶ Segundo Gasparini, “si le récit est conduit à la troisième personne par un narrateur omniscient, l'écrivain reste un personnage dépourvu d'autonomie” [se o enredo é conduzido, em terceira pessoa, por um narrador onisciente, o escritor permanece como personagem desprovido de autonomia]. (GASPARINI, 2004, p.56). Em *O encontro marcado*, entendemos que o personagem possui bastante autonomia em face da arte e do pensamento sobre arte, principalmente pela gama de discursos verbalizados pelo protagonista, cujo caráter assemelha-se a “o sonhador incompreendido”, um dos quatro tipos de escritores-narradores elencados por Gasparini. Esta semelhança é parcial, pois conforme se observa, aplica-se a tipologia em romances escritos na primeira pessoa; contudo, podemos questionar a adequação entre o engajamento do narrador-escritor de Gasparini e entre o narrador e o protagonista de *O encontro marcado* pela seguinte informação dada por Fernando Sabino: “Falei linhas atrás nas ‘exigências técnicas’ do romance. Esse, por exemplo, é escrito na terceira pessoa, mas na realidade vem a ser uma falsa terceira pessoa: tudo é visto através do personagem principal, como se fosse na primeira. Tudo é vivido do ponto de vista dele. E se ele era alguém que não via nada ao redor de si, como mostrar o que não via? Foi um problema difícil de resolver: sugerir através do personagem uma realidade de que ele não tomava conhecimento” (SABINO, 1996, p.213-14).


O jovem Eduardo Marciano, para receber um prêmio da maratona intelectual promovida pelo Ministério da Educação, resolve ir sozinho ao Rio de Janeiro. Passeia por duas semanas pela capital cosmopolita até que lhe acaba o dinheiro. Desta situação, narrador e protagonista retiram uma máxima, que podemos bem encarar-la como ilustração das dificuldades no percurso dos escritores na década de 40.

Pobreza, fome, miséria – tudo era preciso, para tornar-se escritor. Escrevera um conto em que dizia isso, mandara para um concurso de contos. No Largo do Machado pediu para ver um exemplar da revista – pronto, lá estava seu conto premiado no concurso. Cem mil réis. Compareça à redação para receber... Compareceria imediatamente. E a pobreza, a fome? Na vida tudo seria assim, a solução se apresentando imediatamente, mal começasse a buscá-la, gozando ainda as dificuldades do problema? Na vida tudo lhe seria assim. (SABINO, 2005, p.27).

Os empecilhos comuns à formação e à consolidação do ofício de escritor derivariam, segundo narrador/Eduardo Marciano, do relacionamento com o poder aquisitivo. O diagnóstico do protagonista encapsula a ideia de que o capital social e o capital econômico ditam, no sistema literário mundial, quem está habilitado para ser autor e, conseqüentemente, para retroalimentar as configurações de tal organização. Ao longo da narrativa sabiniana aqui estudada, vemos, portanto, que, ajuizando suas carências em face desse sistema literário praticamente autorregulador, Eduardo Marciano engaja-se, arrisca-se e, ajudado, primeiramente, pelo velho escritor e espécie de mentor literário, Toledo, pelos amigos Mauro e Hugo, dá prosseguimento às práticas de leitura e de escrita até atingir o grau de emancipação literária que lhe permitisse executar um projeto literário⁷.

O valor literário em *O encontro marcado* é a conjugação da busca de sentido em face da vida, como comprovam inúmeros trabalhos conectados a este romance. A procura, contudo, faz-se também no campo da literatura, atravessada pelo mapeamento das obras de formação moral e literária e pelo exercício do senso crítico. Por isso, Eduardo lida com uma profusão de obras e se permite analisá-las, comentá-las, assumi-

⁷ Este projeto literário, podemos antecipar, trata-se do fracasso da arte. Nossas atuais investigações procuram localizar e descrever os procedimentos para a constituição deste projeto literário em *O encontro marcado*, aproximando-o do projeto literário do narrador do romance *Mil rosas roubadas* (2014), do escritor mineiro Silviano Santiago. Entendemos, a princípio, que ambos os projetos se suplementam e tem suas raízes no projeto literário de Édouard, um dos protagonistas de *Os moedeiros falsos* (1925), de André Gide.



las ou rejeitá-las. Nesse sentido, é importante considerar o pensamento de Walter Benjamin, que entende o funcionamento do gênero romance como perquirição dos sentidos da vida, da morte, da história por meio de um herói solitário e desorientado diante de seus fracassos.

Os conflitos que percorrem o romance e que deixam, para o protagonista, lastros de ensinamentos, assinalam aquilo que Theodor Adorno precisamente sintetiza: “Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanes de sua forma” (ADORNO, 2015, p.18). Esta relação entre arte e sociedade – que também parece ser tendência assumida na produção literária dos anos 50 – é reforçada, sobretudo, pelos críticos que se debruçaram sobre *O encontro marcado*. Tristão de Athayde recorda, por exemplo, que “Essa atmosfera de angústia, de sofrimento, de perplexidade, de procura é que domina todo esse romance, que traz consigo a marca com que Fernando Sabino iniciou a sua aventura de escritor.” (ATHAYDE apud SABINO, 1996, p.53) e Antonio Candido anota que

(...) no livro não há repouso nem pausa; tudo é deslocamento, afloramento, passagem, erupção. É o moto-contínuo da alma ofegante – e assim eu o definiria, pois sente-se o tempo todo ofegar a alma do personagem desabalado entre as coisas, as pessoas e as situações. (CANDIDO apud SABINO, 1996, p.54).

Desabalo e erupção, como antítese crítica das peculiaridades sociais de sua época, fazem com que *O encontro marcado*, a partir das suas discussões, seja a resposta para as suas próprias perguntas. Adorno compreende que, com a propriedade de se colocarem como interrogações sobre a sociedade, as obras de arte tornam-se ambíguas e definem-se, ao mesmo tempo, por aquilo que são e por aquilo que não são. Assim, ao tematizar, com Eduardo Marciano, os problemas atinentes ao ofício do escritor e valendo-se da intertextualidade⁸ exaustiva, metadiscursivamente *O encontro marcado* se presta a confrontar o estético por meio do raciocínio fundado no estético e, contudo, sua ambição não abdica a qualidade de romance.

⁸ Como procedimento narrativo, a intertextualidade presente em *O encontro marcado* está de acordo com os apontamentos de Leyla Perrone-Moisés ao dissertar sobre a figura do escritor como personagem de ficção: “Da citação à referência, desta à alusão, do pastiche à inclusão de fragmentos sem aspas, cuja identificação é deixada a cargo dos iniciados, todas as formas de intertextualidade estão ali [em qualquer romance sobre escritores] presentes, e cada uma delas implica uma relação particular do autor com a obra da personagem-escritor e afeta a significação do romance” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.146-7).

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOSI, Alfredo. *Historia concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2012.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ROCHA, Giuliano. *Fernando Sabino – a angústia do ser*. Rio de Janeiro, 2005, 115 p. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Programa de pós-graduação em Letras, UERJ.

SABINO, Fernando. *Cartas a um jovem escritor e suas respostas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Cartas na mesa – aos três parceiros, meus amigos para sempre*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Livro aberto*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *O encontro marcado*. Rio de Janeiro: Record, [1956], 2005.

_____. *Obras reunidas*, v.1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

_____. *Obras reunidas*, v.2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

_____. *Obras reunidas*, v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

UM DESACORDO ENTRE BORGES

Saulo de Araújo Lemos (Uece)¹

Resumo:


Leitores mais experientes de Jorge Luís Borges (1899-1986) sabem que ele, a partir aproximadamente dos 30 anos de idade, passou a repudiar sua produção poética juvenil, desencadeada no movimento ultraísta espanhol. Entretanto, a proposta deste trabalho é discutir que linhas de contato haveria entre a primeira poesia efetiva de Borges e sua poética dita madura, além de partir disso para pensar, mesmo que de modo rudimentar, em como ler a literatura latino-americana de hoje e de recentemente.

Palavras-chave: Jorge Luís Borges, ultraísmo, literatura latino-americana contemporânea

No período em que viveu na Espanha, Jorge Luis Borges conheceu a vanguarda poética ultraísta e se integrou a ela, de modo que produziu, entre 1919 e 1922, aproximadamente, uma série de poemas reunidos posteriormente por Carlos Meneses e publicados em 1978 sob o título de *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*. São textos dotados de imagens como potência de perturbação da referencialidade, próximas do futurismo e do que seria o surrealismo, com entonações políticas revolucionárias, libertárias. De que modo essa produção encontraria a obra dita madura do celebrado escritor argentino, diria algo a esta e ameaçaria interferir nas maneiras com que ela usualmente é compreendida? Será trabalhada, aqui, essa questão, na tentativa de observar interferências entre a poesia de juventude e a de maturidade de Borges. Essas duas épocas de vida, nesse caso, parecem ser noções que se misturam e se confundem (embora não necessariamente se equivalham). Assim, será possível, quem sabe, cogitar algumas linhas de leitura e procurar sustentar que esta pode dar algo, talvez, a um olhar para a literatura e a crítica literária produzidas no plano de contato e encadeamento que é a América Latina.

Uma impressão empírica indica que os textos em prosa de Borges têm recebido, dos leitores disponíveis, mais atenção que os de poesia. Os contos ultraconsagrados de *El Aleph* e *Ficciones* seriam o ápice disso, e mesmo o autor afirma, em seu ensaio autobiográfico (1999, p. 111-112), que eles possivelmente seriam suas obras mais

¹ Professor de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Estadual do Ceará (Uece). Graduado em Letras (Uece), mestre em Literatura Brasileira (Universidade Federal do Ceará) e doutor em Literatura Comparada pela mesma universidade. Contato: saulo_lemos@yahoo.com.




importantes. Naqueles textos, como em outros, certos achados poéticos convivem com a dicção do ensaio, procedimento radicalizado, em obras como *História da eternidade*, *Discusión* e *Otras inquisiciones*, de modo que às vezes não fica claro se se trata de ficção ou crítica literária, de obras existentes ou inventadas. Duas características da escrita de Borges também podem ser assinaladas desde uma primeira leitura: sua erudição e sua estranheza, pitadas agudas de inverosimilhança em seu feito enciclopédico e flaubertiano. Parece haver uma certa sensibilidade na observação da arte, da literatura e, por meio da linguagem, da realidade, que talvez seja característica exclusiva de Borges, resultado de sua intertextualidade peculiar.

A poesia de Borges, por sua vez, manifesta uma trajetória menos compacta que de suas prosas ficcional e ensaística (considerando a relativa indiferenciação entre ambas). As coletâneas de poemas publicadas entre 1923 e 1929 (*Fervor de Buenos Aires*, 1923; *Luna de enfrente*, 1925; *Cuaderno San Martín*, 1929) apresentam versos livres, proseados, além de uma cor local argentina mais crítica que lírica; ambas as características são herança das vanguardas históricas entre Suíça e Buenos Aires.² Essa fase da escrita poética de Borges, que coincide com o período de sua vida em que ele ainda dispunha mais vigorosamente da visão física, mostrava uma sensorialidade e uma intensidade passional que a singularizava, apesar das semelhanças eventuais com o que sua prosa se tornaria. Após um hiato de 30 anos, Borges volta a publicar livros de poesia com *El hacedor* (1960). A visão bastante debilitada coincide com uma escrita depurada do paisagismo anterior, mas acompanhada de muitas referências literárias e filosóficas e de um tom moderado (decoroso, bem-comportado, palatável a leitores conservadores) que, se havia antes, era bem menos intenso. Tai tendências persistem em todos os volumes subsequentes de versos até *Los conjurados* (1985), o último.

Entretanto, há uma fase da escrita-Borges de poesia, referida acima, que não está registrada no que publicou em formato de livro: trata-se dos textos escritos no final da década de 1910 e no começo da de 1920, período em que o argentino esteve ao redor da carta de intenções ultraísta. O termo ultraísmo foi, conforme um dos biógrafos de Borges, inspirado na recomendação do escritor sevilhano Rafael Cansinos-Assens para que jovens

² Jorge Schwartz organizou duas obras importantíssimas como discussão às vanguardas latino-americanas no século XX (2008, 2013); uma delas (2008) contém importantes manifestos ultraístas escritos por Borges. Uma informação geral sobre as vanguardas europeias está disponível na conhecida coletânea de manifestos recolhida por Telles (1997).



escritores de sua época assumissem um espírito ultrarromântico (cf. Williamson, 2011, p. 102). Evidentemente, a noção de ultrarromantismo do século XIX seria aí ressignificada, numa operação tipicamente ménardiana. A descoberta dos poemas ultraístas de Borges por meio da coletânea do crítico peruano Carlos Meneses (1978) apresenta textos em que não está presente aquele tom relativamente decoroso que aproximava Borges do realismo dos séculos XIX ou XVIII; em vez disso, naqueles versos, a imagem parece transbordar, dando-se o direito à ênfase, conforme a perspectiva habitual de adulteramento ou singularização da percepção tão praticada pelos ismos europeus do início do século XX.

A vanguarda ultraísta, da qual Borges participou ativamente já na época em que ele morou na Europa, prometia poemas contendo um posicionamento político frequentemente explícito e um uso exuberante da metáfora (que aqui incluímos na categoria do que Maurice Blanchot, além do próprio Borges, denomina imagem, e que se pode entender como a potência de significação aberta de qualquer processo semiótico).³ Ortega y Gasset, no ensaio “A desumanização da arte”, diz, em sua modesta incompreensão, que a leitura da obra artística moderna produz “ultra-objetos”, artefatos irreais, e assim faz uma citação direta ao ultraísmo (1986, p. 27). O problema político envolvido aí é que essa corrente, assim como outros ismos da época, se mostra uma deslimitação do humano, uma operação específica e questionadora de pensamento-afeto que intervém sobre blocos de pensamento-afeto convencionados e desgastados pelo cotidiano, apesar das limitações atribuíveis a todas aquelas vanguardas (como sua rápida aceitação comercial ou sua fácil banalização mistificadora). Essas questões se dirigem à contramão do reducionismo que Gasset pratica ao chamar a arte moderna de desumana, já que o inumano é um devir possível (no espaço, no tempo) do humano⁴. A poesia de Borges posterior manteria algo da abertura informe do humano que seus primeiros escritos tanto enfatizam?

³ Isso, na perspectiva de que qualquer gesto de linguagem, tentando reproduzir aquilo que os sentidos físicos produzem, já é algo distinto dessa produção e é, assim, imagem. Ver Blanchot (2012, p. 28-32; 341-355).

⁴ A *Gramatologia* (2011) de Jacques Derrida (por exemplo, p. 116-126), e os *Mil platôs* (2013b), de Deleuze e Guattari (por exemplo, p. 284-380), são momentos fortes de uma discussão para os limites e a fluidez do humano, sem considerar a já extensa e talvez exageradamente eufórica discussão sobre o conceito, aparentemente ainda pouco promissor, de pós-humano (tal como muitos conceitos que parecem usar precipitada e frivolamente o prefixo pós).

Antes de tentar responder a essa pergunta, a leitura a seguir é importante para demonstrar alguns traços da imagem ultraísta na dicção de Borges. Primeiramente, lê-se “Poema”:

La estrella
 que huyó de tu garganta madura
No es más que un eco del formidable poema.
Alguién lo ritma en la orquesta furiosa de tus nervios.
Alguién lo escribe
Sobre la tela gris de tus días
y en el sopor de las alcobas pesadas
dolorosa, pueril, absurdamente.
Apenas dibujado el último rasgo
hace jirones de la obra
y su desnuda noche
 en el obaje del silencio reposa.
Cajita negra para el violín que se ha roto (Meneses, 1978, p. 63).

O próximo se chama “Gesta maximalista”:

Desde los hombros curvos
 se arrojaron los rifles como viaductos.
Las barricadas que cicatrizan las plazas
 vibran nervios desnudos
El cielo se ha crinado de gritos e disparos.
Solsticios interiores han quemado los cráneos.
Uncida por el largo aterrisaje
la catedral avión de multitudes quiere romper las amarras
Y el ejército fresca arboladura
 de surtidores-baionetas pasa
El candelabro de los mil y uno falos
pájaro rojo vuela un estandarte
 sobre la hirsuta muchedumbre estática (Meneses, 1978, p. 67).

Por último, “Montaña”:

De espaldas a la tierra
 yo recojo la sombra vendimiaria
que se derrama desnudo oleaje en las órbitas
Abajo se hunden las ciudades
 empedradas de puños y de injurias
 la noche es vertical
Amañecen temblando las guitarras
mi alma
 pájaro oscuro ante su cielo
Frescas eternidades resbalaran
por las montañas

que prolongan um gesto fatalista
la luna nueva fue una vocecita en la tarde (Meneses, 1978, p. 73).


Alguns traços dos poemas acima já não podem ser observados em *Fervor de Buenos Aires*, que recolhe textos cronologicamente posteriores, em geral: um não-localismo, uma certa rispidez lírica das imagens, muito a ver com o que propunham e proporia o futurismo, o cubismo e o surrealismo. Borges, aí, se apresenta um pouco mais exaltado e enfático do que se costuma apurar. As paisagens do amor, da guerra e da visão não se fecham, não definem, não legislam: impulsionam-se como a imagem intensa de si mesmas, de seu dar-se para o real fronteiro a elas, mestiço a elas. Talvez não passem, como diz Carlos Meneses, de “pecados de juventud”, que em todo caso “contienen algunos aciertos” (1978, p. 37), mas movimentam uma intensidade de sensações e de pensamento com um entusiasmo político que de um modo geral vai se rarefazendo no Borges-outro que se sucede. É como se o jovem tivesse sempre a postos uma lição de infância (mas não de infantilidade), de vigor, de intensidade para o hiperintelectualizado cético que o encontra no banco de praça de que se vestem as páginas de “El otro”.⁵

Conhecer os poemas ultraístas de Borges é ter acesso a um Borges do lado de fora, disseminado no caos do cosmos. Aqueles poemas não exatamente se destacam de tantas experiências com a palavra ao longo dos modernismos do século XX (o que entretanto não os diminui). São versos predominantemente livres, que aproximam efetivamente a poesia borgeana da escrita de Walt Whitman. Aparentemente, porém, essas características não teriam relação com o Borges que de fato faz parte de um período contemporâneo da literatura e da crítica literária latino-americanas. A “feiura” e a falta de fluência que ele vê em sonetos de Quevedo e na obra de Leopoldo Lugones⁶ seria análoga aos defeitos que ele vê em sua poesia juvenil⁷. Parece mesmo que o Borges *mayor* recusou aquilo que seu ego jovem lhe havia oferecido, e, portanto, o contemporâneo e o ultraísta seriam

⁵ Conto do *Libro de arena* em que uma dobra temporal permite um encontro entre um Borges com 20 anos de idade e outro com 70 (Borges, 1989, p. 11-16).

⁶ Conforme comentários em entrevista a Osvaldo Ferrari: “parece que nunca fluem. [...] não encontrei sonetos de Quevedo ou de Lugones sem alguma feiura, sem alguma linha em que o autor não peque por vaidade, porque o barroco é condenável por razões éticas, eu acho, o barroco é condenável porque corresponde à vaidade” (Borges, 2009, p. 91).

⁷ Em seu ensaio autobiográfico (1999), Borges zomba da “sede de estrelas” enunciada por seu primeiro poema publicado, “Himno del mar” (p. 53); ele conta, no mesmo relato, que destruiu um livro de poemas ultraístas antes de voltar a Buenos Aires de sua primeira temporada europeia (p. 60).



nitidamente distintos. Entretanto, isso não parece ser bem assim, e nisso estaria o que há de vigor e inquietação no Borges mais recente.

Ao longo de uma série de obras em prosa publicadas entre as décadas de 1930 e 1950, o autor argentino reafirma uma concepção literária diferente da que tinha antes: em “La supersticiosa ética del leitor” e “La postulación de la realidad”, ele defende uma escrita concisa, inenfática como a fala-pedra de João Cabral, e que, como diz, seria de “método clássico” (1984, p. 218). Em todo caso, note-se que essa escrita teria algo que não caberia bem à era clássica: a potência lacunar da sugestão que delineia a forma informe e inacabada da literatura moderna, privilégio do romantismo e sua posteridade⁸. Borges, aqui, refaz o uso e o significado do termo “clássico”, tipo de operação que não é nenhuma novidade em sua obra⁹. Borges, como dito, retoma a poesia em 1961 com *El hacedor*, associando o verso a breves prosas que oscilam entre a lírica e a narrativa curta. A leitura dos livros de poesia do autor desde então até *Los conjurados* (1985) confirma a intensificação de um certo decoro “clássico”, mas não esconde que fiapos do saudável delírio ultraísta parecem permanecer como um agente contaminador de inquietação na obra do autor de *Luna de enfrente*. Essa presença outra, esse resto de si em si mesmo, esse desacordo na contiguidade, pode ser encontrado tantos em versos dispersos na escrita levemente beletrista do *señor* maduro como em certas afirmações ensaísticas que ele veio a escrever.


No prefácio de *El mismo, el otro* (1964), por exemplo, Borges diz que “La raíz del lenguaje es irracional”; de modo afim, poemas como “Dreamtiger” ou “Borges y yo”, do mesmo livro, acenam com a percepção de que a lógica se faz com muita ilógica, de que a realidade é iluminada por irrealidades – assim, a ilógica e a irrealidade podem aproximar, mesmo que conflituosamente, o paisagismo anedótico às intensidades da política. Toda a obra de Borges a partir da década de 30 traz a ambiguidade de um formato clássico ou conservador misturada a atitudes, como diria Rimbaud, absolutamente modernas: o relativismo da percepção, o antirrealismo confrontador do real que se observa no surrealismo e em outras dicções de vanguarda, e a linguagem como limite,

⁸ Sobre o caráter informe, inacabado, em devir, da forma artística, ver Deleuze e Guattari (2013b, 421-428).

⁹ Como se sabe, Borges afirmou que a metafísica é um tipo de ficção fantástica (ideia descrita, por exemplo, numa das “Notas” ao final de *Discusión* (1984, p. 280-282), ou na afirmação de que “os metafísicos de Tlön” consideram a metafísica “una rama de la literatura fantástica” (1984, p. 423); suas preferências clássicas, assim como sua obsessão juvenil pela metáfora, também podem ser ficções ou heteronímias discursivas, vozes de Pirandello ou Dostoiévski. Seu trajeto literário é da variância, do desacordo.

lacuna e abertura amorfa, inacabada, de si mesma. Um poema que talvez mostre de forma mais compacta a sobrevivência de alguma irreverência da imagem e que contenha algum atrevimento político, por mais que involuntário, seria Tamerlán:


Mi reino es de este mundo. Carceleros
y cárceles y espadas ejecutan
la orden que no repito. Mi palabra
más ínfima es de hierro. Hasta el secreto
corazón de las gentes que no oyeron
nunca mi nombre en su confín lejano
es un instrumento dócil a mi arbitrio.
Yo, que fui un rabadán de la llanura,
he izado mis banderas en Persépolis
y he abrevado la sed de mis caballos
en las aguas del Ganges y del Oxus.
Cuando nací, cayó del firmamento
una espada con signos talismánicos;
yo soy, yo seré siempre aquella espada.
He derrotado al griego y al egipcio,
he devastado las infatigables
leguas de Rusia con mis duros tártaros,
he elevado pirámides de cráneos,
he uncido a mi carroza cuatro reyes
que no quisieron acatar mi cetro,
he arrojado a las llamas en Alepo
el *Alcorán*, El Libro de los Libros,
anterior a los días y a las noches.
Yo, el rojo Tamerlán, tuve en mi abrazo
a la blanca Zenócrata de Egipto,
casta como la nieve de las cumbres.
Recuerdo las pesadas caravanas
y las nubes de polvo del desierto,
pero también una ciudad de humo
y mecheros de gas en las tabernas.
Sé todo y puedo todo. Un ominoso
libro no escrito aún me ha revelado
que moriré como los otros mueren
y que, desde la pálida agonía,
ordenaré que mis arqueros lancen
flechas de hierro contra el cielo adverso
y embanderen de negro el firmamento
para que no haya un hombre sólo que no sepa
que los dioses han muerto. Soy los dioses.
Que otros acudan a la astrología
judiciaria, al compás y al astrolabio,
para saber qué son. Yo soy los astros.
En las albas inciertas me pregunto
por qué no salgo nunca de esta cámara,
por qué no condesciendo al homenaje
del clamoroso Oriente. Sueño a veces



con esclavos, con intrusos, que mancillan
a Tamerlán con temeraria mano
y le dicen que duerma y que no deje
de tomar cada noche las pastillas
mágicas de la paz y del silencio.
Busco la cimitarra y no la encuentro.
Busco mi cara en el espejo; es otra.
Por eso lo rompí y me castigaron.
¿Por qué no asisto a las ejecuciones,
por qué no veo el hacha y la cabeza?
Esas cosas me inquietan, pero nada
puede ocurrir si Tamerlán se opone
y Él, acaso, las quiere y no lo sabe.
Y yo soy Tamerlán. Rijo el Poniente
y el Oriente de oro, y sin embargo... (Borges, 1974, p. 1083-1084).

No poema acima, pode ser encontrado o resto de um Borges que seu sucessor acatou talvez sem se dar conta, mesmo que numa escala micro, mesmo que sobretudo no espaço do assunto, essa forma menos ostensiva do que o que se costuma chamar de forma literária. Tamerlão não é só um guerreiro poderoso; ele é uma afirmação vital além do bem e do mal, o que lhe permite ser uma espécie de Macunaíma, de força maciçamente maligna. Embaraçosamente, ele é uma voz para que uma máscara-Pinochet possa se autodenunciar, e como máscara, ele não tem consciência, não enuncia limites para si mesmo, é pura inconsciência, é as estrelas e os deuses. Ele não é a metáfora do mundo, mas o vírus do mundo: o humano, ainda, é o câncer do humano. Máscara que não se julga, mas que não proíbe que a julguem. É a voz humana que parece apenas se exaltar, mas que que contra si mesma e suas aparentes intenções se denuncia, denúncia que, se não cria um grande poema, obriga-o, entretanto, a se enxertar politicamente em seu tempo, ou na crise política de todos os tempos até hoje.

O Borges mais velho sugere, em seu ensaio autobiográfico, que na fase tardia de sua existência ele teria uma visão mais sensata e verdadeira da literatura, e isso facilmente pode ser colocado na conta de um certo autoritarismo de seus juízos literários (que não deixa de ser, afinal, o autoritarismo-resíduo de talvez todo exercício de crítica literária). Entretanto, ele felizmente não desconsidera a hipótese de estar enganado ou de que suas opiniões, como afirma no prefácio de *El informe de Brodie* quanto a sua apreciação das obras de Mallarmé ou de Joyce, sejam fruto da fadiga de sua idade (1984, p. 1022). Agora, já quase no final deste texto, é possível então enunciar esta hipótese: a intensidade-vigor da obra de Borges não está exatamente em sua agradável máscara de erudição infinita,




mas no que sobrevive nela daquele Borges da juventude, meio Rimbaud, meio Baudelaire e muito ele mesmo. A obra dita madura do argentino é o momento em que ele se aproxima de escritores anteriores às vanguardas históricas e se torna uma espécie de precursor do que ele foi em seus começos poéticos. O Borges ancião é, inconscientemente, precursor do Borges ultraísta, afirmação anacrônica, índice de complexidade da história (a história é um asterisco), tão ao gosto de Nietzsche (cf. 2005, p. 67-178), de Agamben (cf. 2008, p. 7-25) e, claro, do próprio Borges (em textos como “Pierre Ménard” ou “Dos libros”, de *Otras inquisiciones*. Cf: 1984, p. 450; 725).

O decoro borgeano tem algo de épico; seu anarquismo da imagem e o irracionalismo onírico que, mesmo idoso, inspiram-no, são tributários do século XX, da modernidade e suas promessas falhadas, do intempestivo, da petulância do presente que lê e distorce o passado a seu bel-prazer e mesmo assim não o domina por completo - não que essa irreverência seja aqui a enunciação de uma norma; ela é antes, e muito modestamente, o aceno de uma errática produtividade. Numa era de “poesia da agoridade”, como disse Haroldo de Campos ao fazer um balanço da poesia contemporânea ocidental (1997, p. 243-269), em que a transgressão política é muitíssimo menos provável que antes, o vírus/vacina de Borges (lembrando o “Menino de Engenho” de João Cabral) é como a expectativa invisível, subterrânea, de que a arte escape ao menos esporadicamente da mercadoria.

Nas linhas acima haveria uma sugestão de leitura para a poesia latino-americana contemporânea? As “feiras” da poesia juvenil de Borges são um convite a tudo que é falta de decoro na linguagem literária latino-americana. A feiura jovial de Borges talvez seja uma das características de uma literatura menor, agramatical (pensando em Deleuze e Guattari, com *Kafka* – 2013a), aberta à ilógica, não como um elogio puro e palatável do ilógico, mas como uma fala que faz desejar (ou acompanha o desejo) e não esconde as ameaças de todo trajeto. O ilógico em Borges abre a imagem não como essência, mas prática de descentramento e dispersão do querer na alteridade e no próprio eu: seria isso uma sugestão micropolítica para a literatura latino-americana contemporânea? Seria a sobrevivência do Borges anárquico no Borges cerimonioso um conselho para a literatura que se forma hoje perto de nossas línguas neolatinas e de nós?

Na poesia final de Jorge Luis Borges, o traço moderno de uma escrita não-clássica (mesmo que detentora das lacunas e do informe que ele privilegia a esta) é um resíduo,




um resto, ingrediente de variância e limite-abertura da linguagem nela mesma. Mesclado com um teor decoroso, formal, cerimonioso. Mas esse resto anárquico, ultraísta, não seria apenas um uso esterilizado, de antídoto, do que antes foi potência de escrita e de política na poesia de Borges? Sim, provavelmente é, sobretudo considerando o período em que Borges elogiava ditaduras como a de Pinochet e censurava a mera causa política comunista, que confundia com peronismo (cf. Williamson, 2011, p. 498-500). Isso pode sugerir que se leia Borges, percorra-se sua escritura, simultaneamente ao movimento de pôr suas afirmações normativas em suspeição (é o que ele faz em relação à *Divina Comédia*), buscando e desejando, por exemplo, aquilo que ele desmereceu nas literaturas latino-americanas moderna e contemporânea (a obra de Olivério Girondo, por exemplo), já que essa recomendação parece existir na própria escrita do argentino de modo irônico e involuntário¹⁰. Obedecer à recomendação que sua obra parece fazer é, também, um jeito de desobedece-la, de contaminá-la politicamente de uma maneira bastante interessante, em lugar de fixá-la na pose arcaica de monumento inquestionável de sapiência autoritária, propício a efemérides e festivais do livro. Pode soar muito oportunista falar da obra de Borges sem ter algo diferenciado, nesse sentido. A falta de uma novidade efetiva, quem sabe, pode ser minimamente enriquecida por explorações micropolíticas da escrita, como isto aqui se propõe a ser.

-

Michel Foucault, em seu ensaio “Préface à la trasgression” (2012, p. 261-278), defende a linguagem como um limite em si mesma, algo sempre confrontado pelos limites do dizer, da representação, da experiência. A escrita ou escritura pode ser tudo e sempre está limitada, atravessada de fluxos de força energia, partícula cujo sangue são ondas de eletricidade. Espaço em branco, furta-cor, luminoso, cesura da prosa (Derrida: 2011; Agamben: 2013 19-21). No espaço em branco da linguagem, incerteza matéria-energia do discurso, está a linguagem pretensamente esdrúxula dos poemas ultraístas ou da

¹⁰ Não estão longe disso as questões levantadas por Raúl Antelo em “Unser Borges”, ensaio de seu *Transgressão e modernidade* (2001, P. 249-259). Citando ensaios de Haroldo de Campos, Silviano Santiago e Davi Arrugucci Jr., ele discute a possibilidade de um ensaio de Borges, no caso “El escritor argentino y la tradición”, ser usado para refutar certo tom universalizante, homogenizador, que ele próprio contém, o que também é incentivado pelo aspecto duplo de crítica e ficção do relato sobre Ménard. Parece que a potência borgeana de desdobramento crítico que denuncia a armadilha de sua própria escrita, no momento em que a leitura a enuncia, resulta tanto do confronto comparativo de suas variâncias como do que cada variância ou máscara ou heterônimo consegue dizer de si e do mundo ao mundo – mesmo que esse mundo esteja meramente restrito aos sentidos físicos ou às limitações comunicativas do meio, que, globalizadas, sempre são excludentes em algum grau.




linguagem clássica e eficaz (que, para Borges, não é feita de uma plenitude ética e comunicativa, mas de espaços a ocupar, sugestões, matéria amorfa, espaçamentos – isso se associa ao falso preconceito de que a ênfase é inútil – mesmo a ênfase pode ser amorfa e lacunar, potência de des-silenciamento – devir-linguagem, devir-mundo.

- Uma escrita, difícil de distinguir de um quadro, de um filme ou de um corpo dançando, que fala um personagem chamado Jorge Luis Borges, criado por um autor qualquer. Ou um exercício de crítica literária em que o apresentador conta histórias inventadas, algo reprovável: feiuras, para um autor idoso, ao pensar no poema que escrevera jovem. Como uma ficção que quer enganar e ao mesmo tempo não esconde ser ficção, como quem olha de um jeito maroto e zomba das mentiras e da vontade de ilusão, essa verdade arredia.

- Borges: a selva está nas listras do tigre. Ele a carrega em seu pelo. Ele é o predador do homem na selva, o medo de ser caçado, um inimigo horrível, mas de algum modo motivador. Fantasia do prepotente no topo da cadeia alimentar. Ele pensando em como mudar seu estilo, abrandá-lo, dar-lhe decoro. A sua poesia de juventude morreu, aí? O que há nela, o que pode haver? Só uma relíquia impetuosa?

- Ele pensando, antes dos 20 anos de idade, em como inflamar seu poema. Seu poema naqueles quandos. Aquele pulsar inflamado, meio ingênuo, violento, vivo, não seria o resto depositado num Borges idoso, que parece querer se rebelar às vezes? Em que vezes? Quando exalta as micro-heresias que lê na *Divina comédia*? No inevitável descenso do encontro consigo mesmo? No lado involuntariamente caricato de seu decoro, de sua formalidade, nos gestos e no discurso? E ainda assim, capaz de despertar, em uma escala mínima, em uma política dispersa, amor pela literatura e pela escritura como quem altera uma paisagem. Rimbaud não saiu da literatura; Borges dramatizou seu adeus a ela.


- Na vereda entre Borges transita um tipo de artista da fome, mas também a pantera, o tigre, os ratos, a força bruta, animal, seres imaginários, alguns animais improváveis, invisíveis, intangíveis, minúsculos, enormíssimos, selvagens, de força bruta, caçadora, da vontade indomada, irrepresentável, interferencial, que, sem corpo definido, mudam de



um momento a outro, de um lugar a outro, a cada raio de luz, a cada troca de calor, chama ou atrai olhares, ouvidos, peles, como um livro jogado no ar, na pele, mas ninguém parece perceber, e talvez alguém perceba.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Idea della prosa*. Macerata: Quodlibet, 2013.
- ANTELO, Raúl. Unser Borges. In: *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. *Autobiografía: 1899-1970*. Trad. Márcia Souto e Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
- _____. 1974. *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Emecé, 1984.
- _____. 1989. *Obras completas*. Vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- _____. 2009. *Sobre a amizade e outros diálogos*. Trad. John Lionel O'Kuinghttons Rodríguez. São Paulo: Hedra, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris : Minuit, 2013a.
- _____. *Mille plateaux*. Paris : Minuit, 2013b.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 2011.
- FOUCAULT, Michel. Préface à la transgression. In : *Dits et écrits*. Paris : Gallimard, 2012.
- MENESES, Carlos (org.). *A poesia juvenil de Jorge Luis Borges*. Barcelona: José Olañeta, 1978.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre a história*. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro/São Paulo: PUC-Rio/Loyola, 2005.
- ORTEGA Y GASSET, José. La deshumanización del arte. In: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madri: Alianza, 1986.
- SCHWARTZ, Jorge (org.). *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Vanguardas latino-americanas*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008.



TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972*. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

WILLIAMSON, Edwin. *Borges: uma vida*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TALVEZ SEJA O FIM: A ESCRITA ÍNTIMA DE ERNESTO SABATO

Adriana Marcon (UNESP)¹

Resumo: A partir de considerações sobre a escrita íntima, com ênfase nas obras *Antes del fin* (1999) e *España en los diarios de mi vejez* (2004) do escritor argentino Ernesto Sabato (1911-2011), este artigo propõe uma reflexão acerca da prática memorialística do autor no final do seu percurso literário. Com base nas contribuições teóricas de Philippe Lejeune (2008), de Norbert Elias (2001) e de estudiosos da obra de Sabato, mostra-se como o autor elaborou essas duas obras, com o intuito de tornar públicas inquietações a respeito do mundo do qual fazia parte.

Palavras-chave: Escrita Íntima; Ernesto Sabato; *Antes del fin*; *España en los diarios de mi vejez*.

Introdução

O que significa elaborar o passado e qual seria sua finalidade? Para pensar essa proposição, deve-se considerar que a escrita íntima desde o século XVIII se colocou a serviço do *eu* (LEJEUNE, 2008, p.261), seja como espaço de confidências, porto seguro de quem almeja a restituição da paz interior e do equilíbrio social, seja como possibilidade de um agir futuro, a partir de reflexões sobre o momento presente. Qualquer que seja o tipo de escrita designada para quem escreve (caso dos diários e dos diaristas) é mais do que anotações destinadas a um “eu” centrado em si, em busca do autoconhecimento. Narrar o passado significa ir além de conflitos pessoais, trazendo à tona o testemunho de instantes de uma vida e do contexto histórico-social de que se fazia parte.

Não há uma estrutura fixa que dite as regras para aqueles que se propõem a registrar momentos de sua vida, ideias, inquietações e fragmentos cotidianos, dentre outros assuntos. A prática diarística não fixou limites temáticos e estruturais. As formas e conteúdos são livres e percorrem desde os caminhos mais simples até os mais elaborados, estilisticamente tratados. Philippe Lejeune assegura que “nenhuma forma é imposta, nenhum conteúdo é obrigatório. É livre” (2008, p.283).

Qualquer pessoa pode escrever um diário, mas é certo de que há aspectos distintos entre aqueles diários designados à discrição e àqueles publicados. Neste último caso, o diarista registra conscientemente suas anotações, redirecionando suas intenções e recursos utilizados. Lejeune (2008) alega que revisões e correções inevitavelmente presentes nos diários publicados estragam os vestígios do instante, matéria bruta

¹ Doutoranda em Letras UNESP/Assis-SP. Bolsista CNPQ. Contato: adriana-marcon@hotmail.com.

essencial, uma vez que o diarista compromete-se com o momento da escrita e não com a verossimilhança do que é relatado.

Em contrapartida aos diários reservados, ditos “autênticos” (LEJEUNE, 2008, p.285-286), os diários escritos com a finalidade de se tornarem conhecidos têm sido recorrentes entre grandes intelectuais, principalmente nos dias de hoje, em que transformações sociais, culturais e tecnológicas levaram e levam os indivíduos à tentativa de não apenas revelar os recônditos do *eu*, mas também a natureza oculta da sociedade.

Escritor dedicado à escrita íntima, o argentino Ernesto Sabato (1911-2011) mostra em dois livros com teores autobiográficos, *Antes del fin* (1998), que, segundo o autor, é uma “especie de testamento, escrito en el período más triste de mi vida” (SABATO, 2006, p.17-18) e *España en los diarios de mi vejez* (2004), que trata das experiências do escritor durante inúmeras viagens à Espanha, relatando recordações, reflexões e anotações sobre Espanha, Argentina e sobre o seu cotidiano – sua devoção à literatura, à palavra, à escrita e às angústias de quem, já em idade avançada, está em vias de deixar esta vida.

Antes del fin é considerado um livro de “memorias-testamento” (ARGULLOL *apud* SABATO, 2004, p.189) e também “un ensayo sobre material autobiográfico, más que relato estricto” (GIMFERRER *apud* SABATO, 2004, p.194) que traz dados biográficos de seu autor. Aparentando ser uma autobiografia, nas palavras de Perre Ginferrer, talvez pelo vigoroso tom ensaístico – uma das facetas mais marcantes da personalidade literária de Sabato – essa obra expõe acontecimentos da vida do autor entrecruzados com dúvidas e inquietações sobre a sociedade atual. O objetivo principal de sua publicação, assim como posteriormente será *España en los diarios de mi vejez*, é alcançar o público jovem, desesperançado e perdido no caos contemporâneo, e os mais velhos, que já se aproximam da morte.

España en los diarios de mi vejez, último livro escrito e publicado por Sabato, é composto, ao longo de cento e oitenta páginas, de anotações, quase todas ditadas a sua esposa, Elvira González Fraga, durante viagens à Espanha, momento (final do século XX e início do XXI) que coincide com o cenário de devastação, miséria e desemprego de uma Argentina imersa em uma de suas piores crises econômicas.

Sabato afirma: “Creo haber expresado algo de lo que siente un hombre al inminente borde de la muerte”. Para ele, “El diario parece ser un escrito a mitad de camino entre la ficción y el ensayo”, o que imprime ao seu relato um sentido crítico,

principalmente no que diz respeito às questões ligadas ao seu país e as fragilidades e contradições da existência humana. Por outro lado, prevalece o desejo da confissão, de registrar o dito sem pensar e são nesses momentos de maior liberdade escritural que o autor cria um espaço inventivo, de pleno entrosamento com a palavra e com a imagem que de si pretende criar, afinal “ Siempre hay máscaras” (SABATO, 2004, p.09).

O diário encontra-se dividido em duas partes. A primeira inicia-se na página treze com entrada datada em 05/04/2002 e termina na página noventa e sete com anotações feitas no final do mês de Abril ou início do mês de Maio². O núcleo temático está pautado, principalmente, nas descrições de lugares visitados na Espanha, na rotina de suas conferências, na crise argentina e na decepção com seu país. A segunda parte inicia-se na página cento e um e se finda na cento e oitenta. As entradas, assim como na primeira parte, não estão expressas com precisão, mas pode-se inferir, a partir da leitura do diário, que a primeira entrada, “Lunes, Santos Lugares” (SABATO, 2004,p.101), ocorre em meados de Maio e a última, “Domingo, antes de partir”, em Setembro.

Sabato escreve parte considerável do segundo momento do seu diário em sua residência, em Santos Lugares, Argentina. Viaja, novamente, à Espanha em Setembro e continua com os seus registros. As páginas contempladoras dessa segunda parte ganham um semblante ensaístico e denso, tratando de temas essenciais ao homem, como a solidão, o esquecimento, a morte e a necessidade de um âmbito mítico-poético que ampare a existência do homem contemporâneo.

A proximidade com as dificuldades enfrentadas pela Argentina, proporcionam um feroz mergulhar em si, tenso e intenso, um despertar de questões referentes não apenas ao ‘eu’, como também ao coletivo. Mais sensível às situações cotidianas, Sabato escreve com carinho sobre sua Fundação que ainda não está finalizada, sobre o amor e a importância da literatura. Em uma despedida paulatina da vida, trata com pesar e lucidez da velhice e da dor ao sentir o passar do tempo.

Em contrapartida ao título, *España en los diários de mi vejez* é mais um retrato do autor do que do país. O distanciamento da pátria, o reconhecimento e a admiração por parte de leitores e intelectuais em outro país, impulsionou em Sabato um acordar para a vida, o estabelecimento de novos propósitos que o levaram ao comprometimento com suas reflexões diarísticas.

² Algumas entradas não possuem datação completa (dia, mês, ano), o que impossibilita situá-las com exatidão.

España en los diarios de mi vejez: uma garrafa lançada ao mar

Para Lejeune o propósito essencial de se manter um diário é o de “fixar o tempo passado”, como tentativa de “apreensão diante de nosso esvanecimento futuro”. O diário está direcionado a uma leitura posterior, “transmissão a algum *alter ego* perdido no futuro, ou modesta contribuição para a memória coletiva. Garrafa lançada ao mar” (2008, p.262).

Sabato elabora o seu diário com o intuito de tornar públicas suas inquietações a respeito do mundo do qual fazia parte. Trata de questões não somente literárias, mas prioritariamente de questões políticas, econômicas, sociais e existenciais. Dada a projeção do *eu* à posteridade, *España en los diarios de mi vejez* registra fatos passados, memórias, projetados num horizonte futuro. Certamente, é um vestígio contra o esquecimento da figura do autor, sobretudo um testamento intelectual para que não se percam os valores de vida e os valores artísticos quando o escritor já não estiver mais nesse mundo.

Como transformar a intimidade num campo de resguardo onde se restabelecem as energias e se buscam forças? A escrita diarística pode ser uma aliada na resistência em situações de crise, trazendo coragem e apoio ao autor e aos leitores. Não é um instrumento de passividade frente à realidade, como mostra o diário de Sabato, mas uma ação voltada para o porvir. Nas palavras de Lejeune,

Fazer o balanço de hoje significa se preparar para agir amanhã. Há em mim debate e diálogo: passo a palavra às diferentes vozes do meu “foro íntimo”. Essas discussões podem se repetir, levar a uma decisão ou, ao contrário, estimular a hesitação. Mas escrever força a formular os desafios e os argumentos, deixando vestígios que poderão ser repensados. (2008, p.263).

No compartilhar da sua escrita íntima não há apenas um conflito essencial, mas vários que frequentemente são evocados pelo diarista que se dirige aos leitores abertamente, na tentativa de encorajá-los a repensar sobre inúmeros assuntos. Neste sentido, Sabato tinha uma fé inabalável nos jovens, como a esperança de uma contribuição efetiva para a humanização e para o estabelecimento de certa ordem no caos contemporâneo. O diário é iniciado com a seguinte dedicatória: “ A los chicos y jóvenes que diariamente van a los ‘fogones³’ de nuestra fundación en busca de alimento,

³ *Los Fogones* é um projeto da Fundação Ernesto Sabato destinado às crianças que sofrem por falta de alimento, de uma educação adequada e de um horizonte cultural que os instigue a expandir suas possibilidades; e aos jovens, para que encontrem no trabalho social uma alternativa ética frente à falta de trabalho e à falta de esperança. (Disponível em: www.fundacionernestosabato.org. Acesso em: 27 jan. 2017).

de libros, de una esperanza, con mi fe en ellos, y mi compromiso” (SABATO, 2004, p.08). Compromisso cumprido até o seu fim, e talvez, para além dele.

Desde jovem, Sabato nunca suportou a injustiça social. Foi militante ativo do movimento de reforma universitária e da juventude comunista. Junto com tal engajamento, dedicou-se à área científica. Em 1938, doutorou-se em Física pela *Universidad Nacional de La Plata* e em seguida lhe foi concedida uma bolsa anual para realizar pesquisas sobre radiação atômica no Laboratório *Curie*, em Paris. Em 1939, segue a carreira de Físico nos Estados Unidos, no *Massachusetts Institute of Technology* (MIT). Em 1940, regressa à Argentina para ser professor na *Universidad de Buenos Aires*.

Tomado por uma crise existencial que persistia desde a estadia na França - conflito que o deixava no limiar entre a ciência e a arte, entre a física, a literatura e artes plásticas -, Sabato decide abdicar da física e de todos os méritos conquistados no campo científico para se dedicar às artes. Desse seu tumulto interior nasceu seu primeiro livro, *Uno y el Universo* (1945), resultante de um profundo autoquestionamento sobre sua angustiada e difícil decisão e “de la nostálgica despedida del universo purísimo” (SABATO, 2006, p.68). Sabato declara-se:

Extraviado en un mundo en decomposición, entre restos de ideologías en bancarrota, la escritura ha sido para mi el medio fundamental, el más absoluto y poderoso que me permitió expresar el caos en que me debatía; y así pude liberar no sólo mis ideas, sino, sobre todo, mis obsesiones más recónditas e inexplicables (2006, p.71).

Após tal decisão catártica, Sabato continua comprometido com a militância política e com a literatura. Unindo esses dois pólos, compromisso social e arte, o escritor vai conquistando seu espaço nos terrenos literários. Seus ensaios, ficções e testemunhos ganham dimensão, trazendo ao autor reconhecimento, além de começarem a cumprir o seu destino: propagar suas idéias para que elas ajudem as pessoas a viver. A consciência disso rejuvenesce Sabato, impulsionando-o à vida.

Estoy en verdad más joven que hace años; si uno no registrara las fechas ni contabilizara los días y los meses, nuestra vida pasaría por épocas de envejecimiento y momentos de increíble lozanía. Nuestra edad no seguiría una línea progresiva sino que oscilaría como los vientos y las estaciones [...]. Ha sido inmenso comprobar que mi obra merece palabras de admiración de grandes escritores, y que ayuda a la gente a vivir. (SABATO, 2004, p.42-43).

Nesse ponto encerra-se assunto já mencionado, a preocupação e o sentimento de proximidade em relação aos jovens. Isso acontece, talvez, porque Sabato jamais

conseguiu se instalar em alguma época. Suas inquietações e questionamentos são atemporais, dizem respeito apenas ao homem e ao seu ajustamento com a realidade que habita.

Pienso que los chicos me querrán porque nunca dejé de luchar, porque no conseguí instalarme en ninguna época, y hoy, trastabillando, me siento cerca de la gente que aprendió a vivir de otra manera. Y muy cerca de los jóvenes que después de este horror de mediocridad, indecencia y ferocidad, puján por nacer a otra cultura que vuelva a echar raíces en suelo más humano”. (SABATO, 2004, p.129).

“En los jóvenes veo la reserva de esperanza. Vienen a mí con sus esperanzas. Viejo, yo veo que pocas de mis esperanzas se han cumplido, qué lejos está el mundo de lo que deseé, imaginé, y por el que luché”. (SABATO, 2004, p.139). Em *Antes del fin*, Sabato também demonstra sua confiança e expectativas nas gerações futuras. Em meio ao niilismo realista e do vislumbre de outra realidade, talvez utópica, Sabato confessa que muito esperou e que de longe contemplou a expectativa de ver seus desejos, principalmente os ideológicos, realizados. Sua experiência de vida o ensinou que o verdadeiro valor está em não deixar de sonhar. A realização ou não jamais possuirá a inestimável valia do querer e do acreditar. Foi essa esperança que muitas vezes não o deixou desistir, instigando-o a manter vivos seus ideais, mesmo que eles não passem de precários restos de madeira lançados ao mar após o naufrágio, ou de folhas avulsas entregues ao acaso. Sobre *Antes del fin*, diz:

Y entonces continuó este testimonio, o epílogo, o testamento espiritual, de la manera que quieran nombrarlo, dedicado a esos muchachos y chicas desorientados, que se acercan en ocasiones tímidamente y, en otras, como los que buscan una tabla en el mar, después de un naufrágio. Porque creo que tan sólo eso puedo ofrecerles: precarios restos de madera.(SABATO, 2006, p.155).

Assim como a fé nos jovens, o projeto de uma Fundação (Fundação Ernesto Sabato), que propagasse valores que engrandecem a humanidade, levando cultura e dignidade aos jovens ajudou Sabato, em diversas situações, a despistar o cansaço da velhice. Tais momentos foram relatados em *Antes del fin* e em *España en los diarios de mi vejez* com a mesma importância, comprometimento e carinho. Em trecho de seu diário diz, num quase apelo aos seus leitores:

La Fundación que lleva mi nombre fue aprobada ayer por la Inspección de Justicia. Quiero poner todo el ánimo que me quede de vida para llevarla adelante, y quiero que cuando yo no esté sigan ustedes trabajando en ella y la conviertan en uno de los mojones en la historia de la reconstrucción de nuestro país. (SABATO, 2004, p.115).

Junto à concretização da sua Fundação, continua lutando para que não morra consigo a convicção de que o homem é a chave mestra para converter, novamente, o mundo num espaço de humanidade. Num tom de súplica e desabafo, Sabato ora oscila entre o desespero e a lucidez, entre a descrença e a esperança. Para ele, os valores do espírito são os únicos que podem salvar a humanidade de um grande terremoto, sendo que “La esperanza, el ideal, es como um horizonte. La vida siempre termina antes, pero lo que hemos recorrido ha sido un trayecto hacia un horizonte o hacia outro”. (SABATO, 2004, p.140).

Logo, segundo Sabato, aspirar por horizontes perante abismos, ter metas mesmo que não sejam cumpridas, lançar-se, nas palavras de Lejeune, como uma garrafa jogada ao mar nas incertezas da vida é algo que refina e modifica a alma. Os trajetos percorridos entre um caminho ou outro é o reflexo da existência humana e de sua capacidade de seguir, resistir, perder e continuar.

Na chegada do crepúsculo: envelhecer e morrer

A metáfora mais bonita que conheço para a velhice é o crepúsculo, o pôr do sol. O crepúsculo é lindo. Faz pensar. No crepúsculo tomamos consciência da rapidez do tempo. As cores rapidamente passam do azul para o verde, para o amarelo, para o abóbora, para o vermelho, para o roxo, para o negro... No crepúsculo sentimos o tempo fluir rapidamente. Por isso muitas pessoas têm medo dele.

Rubem Alves. *Ostra feliz não faz pérola*.

A velhice tem a sua beleza. Tal é a mensagem de Rubem Alves (2014) na epígrafe acima. Relacionando metaforicamente a morte com o crepúsculo, ele traz à tona a passagem do tempo e o encantamento do anoitecer/morrer tranqüilo, silencioso e muitas vezes solitário. O silêncio talvez seja a palavra mais significativa sobre a morte, já que conforme Alves, “a grande tristeza da velhice é a solidão” (2014, p.252), tema também tratado por Norbert Elias (2001) em *A solidão dos moribundos, seguido de “Envelhecer e Morrer”*, livro em que se discute a relação das pessoas com os velhos e moribundos, especialmente nas sociedades mais desenvolvidas onde o processo de morrer está isolado da vida social numa medida maior do que antigamente.

Elias defende a idéia de que o homem deve encarar a morte como um fato da nossa existência, “A morte é um problema dos vivos” (2001, p.10), sendo que não é ela, mas o conhecimento da finitude humana, que cria tormentos para os vivos. O autor diz que nos dias atuais há um recalçamento da morte no plano social e no plano individual, o que se reflete tanto na relutância dos adultos diante da familiarização das crianças com

os fatos do envelhecer e morrer, quanto na ‘não consciência’ dos jovens sobre o envelhecimento.

Além disso, para Elias (2001), o impulso civilizador contribuiu e ainda contribui para a incapacidade das pessoas proporcionarem aos moribundos ajuda e afeição. Este é um dos problemas de uma época em que a morte é mais asséptica, sendo empurrada cada vez mais para os bastidores da vida social, ao passo que anteriormente, na Idade Média, era um tema tratado abertamente, pois as pessoas morriam em casa junto dos seus familiares e das pessoas com quem possuíam vínculos afetivos. Envelhecer e morrer eram questões de ordem pública, entretanto nas sociedades desenvolvidas, há um paradoxo entre a vida sociável e a morte solitária. A ênfase de que se morre em isolamento equivale à ênfase do sentimento de que se vive só.

Paralelo ao esquecimento social, no envelhecimento inicia-se um processo natural de decomposição física, o que implica dificuldades para executar ações ‘normais’ cotidianas e no esvanecimento da memória. Além da questão sociológica sobre o ato de morrer, que deve ser tratada com maior recorrência entre especialistas, como os médicos, mas também dentro de casa e até mesmos nas escolas, conforme sugere Alves (2014, p.274), há essa morte mais visível, a morte física, que, talvez por ser um lembrança da transitoriedade e do fim da existência humana, causa mais preocupação e desconforto.

Ernesto Sabato em seu diário lida com naturalidade e serenidade - pelo menos é essa a sensação que passa aos leitores - com a degradação do seu físico que o impede de caminhar sem o auxílio de alguém; que em muitas ocasiões o faz desistir de escrever e ditar parte considerável da escrita do seu diário a sua esposa Elvira, a qual também lê livros para ele; das falhas de sua memória e da vergonha sentida por esses equívocos; e do desgaste que sente devido às viagens, às conferências e premiações, levando-o a afirmar que “ Por momentos el viaje me cansa, quiero estar tranquilo em mi casa, que es como decir en mi cueva”. (SABATO, 2004, p.85).

“Estoy alejándome de la vida. De esta vida. La miro con emoción como si ya estuviera fuera de mí” (SABATO, 2004, p.101). Há determinado momento na vida em que é preciso perder a esperança, a luta cessa e vem então a paz. É admirável a lucidez de Sabato sobre a limitação da capacidade do ser humano em relação ao universo natural e a ciência do fim próximo. Provavelmente essa sabedoria é resultante da sua experiência de vida, que é de certa forma uma experiência de morte. Sobre vida e morte Alves escreve:

Somente aqueles que se tornam discípulos da morte sentem a doçura da vida. Quem não é discípulo da morte fica sempre achando que ainda há muito tempo e, com isso, não se dá conta dos morangos que há à beira do abismo. Ele pensa que há um lugar onde se chegar. Não há. Todos os caminhos levam ao mesmo fim. Na vida só há o caminho... (2014, p.265).

Diante do abismo, Sabato não apenas ‘degustou morangos’, mas vislumbrou horizontes. Isso só porque tinha clareza sobre o que requer a morte: “el conocimiento último” (SABATO, 2004, p.30) do homem e a sensibilidade do poeta. Neste momento final, é fundamental a crença na existência humana e um aprofundamento interior marcado por paixões, desejos, aflições, medos e, finalmente, a saudosa comunhão desses sentimentos que restauram a alma, depois de tanta solidão vivida ou pressentida.

Num desprender-se gradual da vida, Sabato já não busca temas complexos para serem discutidos, mas se atém a situações cotidianas, como o desfrutar de um café ou de uma taça de vinho, um passeio, uma visita à sua biblioteca. Nota-se uma susceptibilidade maior para fatos cotidianos, sem importância. Em suas palavras, na velhice se sente mais, se agradece mais e é isso que o faz sentir-se mais próximo ao anônimo, aos leitores que mais tarde possuirão suas notas diarísticas. Em *España en los diarios de mi vejez*, diz:

Los periodistas quieren entrevistas; pocos se dan cuenta de que ya tengo demasiados años para seguir trabajando todos los días. ¿Qué les podría decir que no haya dicho ya? No, ahora prefiero esto, día-a-día, o gota a gota, a cuentagotas, dejar estas huellas, estas palabras que me van saliendo.”(2004, p.117).

Como uma espécie de inventário dos dias de agora, Sabato simplesmente registra o dia-a-dia, sem hierarquizar ou organizar fatos, fixando, apenas, a passagem do tempo. É com melancolia que se dá essa constatação: ao perceber no almoço com um casal de amigos, Annie Morvan e Juan Carlos Mondragón⁴, que ninguém era mais o mesmo, que o tempo os havia corrompido e que essa era, talvez, a última despedida. Ao olhar os livros na prateleira e saber com pesar quantos livros que ele nunca voltará a abrir.

Siento el tiempo con dolor. Cuando me encuentro con alguien siento al despedirme una exaregada melancolía. También ante los paisajes [...] Y ya no escribo por horas como antes. Hay días que sí, pero otros, apenas dejo unas palabras escritas y después voy dictando. ¿Para qué seguir? (SABATO, 2004, p.132-133).

⁴ Escritor uruguaio.

Qual é o horizonte de um velho? E, para que seguir vivendo, lutando, escrevendo? Essa resposta ele não a tem com exatidão, mas sente-se obcecado pelo utópico, o único por que vale a pena escrever. Em *Antes del fin*, sente-se não como se estivesse morrendo, mas humanizando-se, que segundo Sabato é uma das conseqüências do sofrimento. Nessas memórias que, como o diário, também foram escritas sem premeditação, escreve o que lhe sai da alma: preocupações com o mundo atual e a tristeza dos anos finais.

A fé utópica na juventude, o projeto de sua Fundação e a companhia/parceria de Elvira lançam Sabato à vida e, nos entremeios de uma visão dualista do mundo, ora tende à esperança, um novo começo para a humanidade, ora para o obscuro e apocalíptico, vai exercitando o compromisso com a sociedade e com seus ideais por intermédio de sua literatura. Entre verdades diurnas e noturnas, fica evidente em seu diário, e também em outras obras de sua autoria, a complexidade de um homem pessimista (não totalmente) que encara o mundo com a meticulosidade do olhar científico e com a comoção do poeta. Essas duas faces se justapõem no homem e intelectual, capaz de mergulhar nos subsolos do mundo e nas profundezas do ser humano com o rigor de uma razão que deixa a sua escrita com tudo o que há de mais eficaz e mais belo. Rafael Argullol diz:

Y continuamente reflejada en Sabato una suerte de doble alma, diurna, nocturna, por un lado es un mundo alucinado, un mundo de delirio, un mundo apocalíptico, pero también es un mundo de razón, es un mundo de luz, es un mundo de utopia. (*apud* SABATO, 2004, p.187).

Essa postura dicotômica, diurna e noturna, científica e sublime, juntamente com o seu feroz senso indagador, contribui para que Sabato encare a morte como um mistério inefável, como o desconhecido que não lhe amedronta, mas que lhe dá tristeza por não poder seguir com as pessoas que ama. Em *Antes del fin*, metaforicamente relaciona a morte com o seu romance *El túnel*, que chega “con ventanales y túneles paralelos, donde todo es infinitamente imposible” (SABATO, 2006, p.134); ou como o conhecido trecho da vela escrito por José Saramago e transcrito por Sabato em seu diário:

[...] una vez más ante el archiconocido fenómeno de la vela que al extinguirse levanta una luz más alta e insoportablemente brillante, insoportable por ser la última no porque la rechacen nuestros ojos, que bien querrían seguir absortos en ella. (2004, p.166).

Sabato é como essa chama insustentável que, no seu luzir final, deixou em *España en los diarios de mi vejez* um testemunho de que arte e literatura são redutos de salvação de si e do mundo. Além disso, Sabato reivindica o que está fazendo e este fazer permanece em sua obra. É um enfretamento entre ele e o mundo, uma constante necessidade de compreender o homem e de inquietá-lo.

Considerações finais

Os leitores da narrativa íntima de Ernesto Sabato se deparam com anotações de um escritor fiel ao seu estilo, às suas obsessões e à sua situação pessoal. Seu diário, *España en los diarios de mi vejez*, assim como *Antes del fin*, livro de memórias, são, de certo modo, a continuação, por caminhos distintos, da busca pela condição humana que aparecia em seus romances e ensaios.

Entre pinceladas da infância, anedotas, leituras e reflexões sobre a criação literária, a velhice e o esquecimento, a marginalização do homem e a injustiça, ambas as obras constituem um retrato veraz e fragmentado do escritor. Fragmentado porque é impossível apreender a totalidade de um ser e transpô-la numa folha de papel, além de Sabato ser um escritor profissional que, provavelmente, construiu um perfil arquitetado de si para ser lembrado após sua morte.

Por possuir uma escrita simples, não no sentido de empobrecimento estilístico, mas por ser uma narrativa direta e fluída, com relatos condizentes aos problemas e às perturbações que afligem o homem, Sabato aproxima-se de seus leitores, permitindo-lhes viajar em sua companhia, compartilhando textos íntimos de grande dignidade moral e de literatura como arte suprema, que vislumbra um mundo em decomposição.

Para Fanny Rubio (*apud* SABATO, 2004, p. 202-206), a literatura de Sabato não é um passatempo, nem uma fuga. É uma forma de examinar a condição humana. Argullol diz que sua obra é um estímulo de luz em meio à escuridão: “El fuego mismo de los dioses, día y noche, nos empuja a seguir hacia adelante. Ven, miremos los espacios abiertos, busquemos lo que nos pertenece por lejano que esto este” (*apud* SABATO, 2004, p.189-190). Isso parece resumir muito bem o legado literário de Ernesto Sabato.

Rubem Alves afirma que “a morte é o acorde final dessa sonata que é a vida. Toda sonata tem de terminar.” (2014, p.274). Ciente disso, Ernesto Sabato, com suas memórias e seu diário, alcançou um distanciamento ilusório do seu próprio fim. O receio de que não haveria no mundo vestígios de sua existência, de seus desejos e ideais

o assombrava e o impulsionava a escrever. Os leitores herdaram, dentre outros, seus textos íntimos que, aliados à expressividade, ao sentimento e à lucidez ética, se converteram em testamentos de alto valor intelectual.

Referências bibliográficas:

ALVES, Rubem. *Ostra feliz não faz pérola*. 2^a.ed. São Paulo: Planeta, 2014.

FERNANDES, Fernanda Buzzon. *O autor segundo ele mesmo: a escrita de si em Cadernos de Lanzarote*, de José Saramago. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. Assis, 2015, 137f.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização: Jovita Maria Gergeim Noronha. Tradução: Jovita Maria Gergeim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NORBERT, Elias. *A solidão dos moribundos, seguido de, “Envelhecer e morrer”*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. 1^a.ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

_____. *España en los diarios de mi vejez*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A, 2004.



O “RIGOROSO OLHAR ÍNDIO” DA CRIANÇA, DE WALTER BENJAMIN E DO XAMÃ AMAZÔNICO

André Gardel (UNIRIO)¹

Resumo

No livro *Rua de mão única*, Walter Benjamin fala do “rigoroso olhar índio” da criança desordeira, que atua, dentre outras coisas, como um colecionador, ao selecionar e colher o material residual e disperso que encontra pelo mundo para conceber a sua bricolagem. Partindo dessa imagem/ conceito benjaminiana, busca-se realizar uma operação de tradução – cósmica, poética, de sistemas, vivências, experiências, imaginários, culturas, civilizações –, deformando e esgarçando a língua que emerge da noção de pensamento selvagem, de Lévi-Strauss, entre as alteridades/ espelhos dos olhares índios da criança, de Walter Benjamin e do xamã amazônico.


Palavras-chave

História das origens. Bricolagem cósmica. Pensamento extraocidental. Xamanismo amazônico.

No livro *Rua de mão única*, Walter Benjamin fala do “rigoroso olhar índio” (2000, p.39) da criança desordeira, que atua, dentre outras coisas, como um colecionador, ao selecionar e colher ludicamente o material residual e disperso que encontra pelo mundo para criar o universo de sua bricolagem. Os gestos do colecionador, para o filósofo alemão, são semelhantes aos do historiador, que busca não a gênese, mas as origens nas coisas, nos fatos, na arte. Teoria estética e modelo epistemológico, aqui, atuam, em constelação de noções, a fim de arrancar a ideia-origem do *continuum* temporal, que encadeia os acontecimentos numa sucessão de causa e efeito, em progresso linear e sequencial. Parar esse fluxo mecânico, unidimensional, vazio e homogêneo da história, construído cronologicamente com um antes e um depois, exige que se apreenda no fato presente uma intensidade preche de agoras, um presente grávido de todos os tempos, superpostos e simultâneos, um evento presente paradigmático com alma múltipla. A cena móvel dos objetos da ideia-origem, assim, traz a sua pré e pós-história, por meio de contrários tensionados – passado e futuro - em dialética extrema, e se atualiza por contrastes por meio das particularidades e usos presentes.

O passado, com isso, nunca será conhecido plenamente, mas, sim, como um relance, uma reminiscência, “tal como ela relampeja no momento de um perigo”

¹ Professor adjunto IV do Curso de Estética e Teoria do Teatro, da Escola de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; escritor; compositor de música popular. Contato: agardelb@terra.com.br




(BENJAMIN, 1994, p.224), até o instante em que a ideia-coisa variável da origem cumpre a sua virtualidade, a sua potência interna messiânica e se redima em um presente. A temporalidade é vista, então, como constelação intensiva de momentos-mônadas, em que “cada ideia é a imagem abreviada do mundo” (SANTI, 2006, p.32), cada uma delas fundando um gênero e projetando “a sua história, que deverá ser cumprida na sua totalidade”. (SANTI, 2006, p.31). Não concebida em sua linearidade e extensão evolutiva, progressista técnico-econômica - que só leva a catástrofes naturais e humanitárias. Como reação a tal estado de coisas, a afirmação benjaminiana de um pessimismo ativo atravessado por flutuações melancólicas.

A metamorfose do acontecimento pontual, do dado bruto da gênese em cena de origem, em originário revelado a partir de uma “visão dupla, que o reconhece, por um lado como restauração e reprodução e, por outro lado, e por isso mesmo, como completo e inacabado” (BENJAMIN, 1984, p.68), que emerge nas reflexões benjaminianas sobre a história, ramifica-se, neste trabalho, tanto pelas movimentações cosmopolíticas do xamã amazônico no plano de imanência onírico de transe transversal com os espíritos da floresta, como também por alguns paradigmas filosófico-poéticos ocidentais. A título de exemplos dessa última situação, a impregnação do tempo histórico no corpo presente em Nietzsche e Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2013) ou a voz lírica que aguarda ansiosa pela volta da Grécia do “fogo do céu” (HÖLDERLIN & BEAUFRET, 2008, p.12) apolíneo-dionisíaco, a ser reencarnada, no poema *O arquipélago* (1991, p.145), de Hölderlin, na história viva de seu tempo.

No caso do xamã, essa superposição - e atravessamento - temporal se dá por meio da absorção de substâncias de origem vegetais alucinógenas, que o transformam em um vivo-morto, um corpo-espírito transparente, para que possa transitar pelo *caosmos* primevo da natureza, em interação onírico-especulativa e diplomática com a multipolaridade heterogênea e dinâmica das imagens/ seres/ conceitos vivos do mundo atual, a fim de, entre outras coisas, profetizar o futuro. Por meio de um transe *performágico* no qual é, simultaneamente, narrador distanciado de suas vivências e veículo receptivo de deuses e mortos, mantém contato sensorio-iluminado, em viagens-sonhos pelas zonas subterrâneas e celestiais, com os espíritos/ manas/ signos, ancestrais intensivos interespecíficos, específicos, de forças naturais e cósmicas.

Exercitando a sua ensaística inventiva, fragmentária e alegórica, poética na acepção mais densa do termo, Benjamin - a partir do paradigma de crítica poético-filosófica de Novalis e Schlegel, em conúbio com o messianismo profético judeu, com a




poética surrealista e com uma releitura seletiva e de recuperação da raiz do pensamento de Marx -, na seção *Ampliações*, do livro *Rua de Mão Única*, nos apresenta uma perspectiva de retorno às sociedades e culturas pré-capitalistas, a fim de projetar um presente e futuro emancipatórios, como rezam as teses de sua filosofia da história, aplicadas aqui, de modo *sui generis*, também ao universo infantil. Nos dois últimos momentos-fragmentos da seção – *Criança desordeira* e *Criança escondida* – Benjamin cria, neste livro escrito entre 1923 e 1926, uma alegoria viva, em outras bases, do que Viveiros de Castro, reverberando Lévi-Strauss, chamou de “prisão de luxo” contemporânea do “pensamento selvagem” (CASTRO, 2008, p.42) no Ocidente.

Viveiros se refere ao “mundo da arte” que, fora de seu espaço cerceado de cultura e entretenimento, “seria clandestino ou ‘alternativo’”; sublinhando, ainda, que o pensamento artístico se configura como último bastião do “xamanismo como epistemologia indígena”, preso em nosso universo objetivo oficial de “pensamento domesticado” (CASTRO, 2008, p.42). Benjamin, nas duas situações da seção, coloca as ações de dois paradigmas de crianças em jogo, a desordeira e a escondida, como muito próximas das do *bricoleur* e do pensamento mágico e selvagem. Movimentando-se, em dança memorialística-cronista, por espaços de atuação e tensão da vida e imaginação infantil, Benjamin superpõe intensivamente, nos dois casos, situações em que, de acordo com o contexto, “a experiência mágica se torna ciência” (BENJAMIN, 2000, p.39) e vice-versa, ou, de acordo com a dinâmica de apreensão e organização da realidade/cultura, um “rigoroso olhar índio” se impõe.

Lévi-Strauss, em seu estudo clássico *O pensamento selvagem*, ratifica as proposições crítico-inventivas de Benjamin sobre as duas imagens-conceitos de criança e estende o tapete mágico antropológico para Viveiros voar na viagem-sonho do xamã, ao apontar para a permanência, em nosso mundo, do pensamento/ prática mitopoético:

(...) subsiste entre nós uma forma de atividade que, no plano técnico, permite conceber perfeitamente aquilo que, no plano da especulação, pôde ser uma ciência que preferimos antes chamar de ‘primeira’ que de primitiva: é aquela comumente designada pelo termo *bricolage*. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.32)

Essa ciência “primeira”, cujo repertório heteróclito e já elaborado, feito não de matérias-primas mas de “uma coleção de resíduos de obras humanas” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.34), opera por meio de signos – portanto na tensão dinâmica entre a percepção/imagem e o conceito -, que exigem que “uma certa densidade de humanidade seja incorporada ao real” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.35). Afora isso, o que caracteriza a operacionalidade de tal ciência é o duplo movimento constante de inventariar e




rearranjar os elementos fragmentários, (re) (des) funcionalizados que compõem o seu conjunto que, “mesmo sendo extenso, permanece limitado” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.32). Uma epistemologia, com isso, sob o signo da variabilidade e da virtualidade, tanto pelo eixo paradigmático de seus elementos em si (elementos de origem, sob o viés de Benjamin) - procedentes de ambientes, contextos, funções, situações, usos, propriedades, relações outras -, quanto de possibilidades relacionais transversais múltiplas de composição e arranjo (semelhantes a constelações benjaminianas).

Dois outros aspectos importantes a serem realçados a respeito da bricolagem mitopoética, de acordo com nossas proposições, advêm do dado humano incontornável implicado nessa ciência - que busca levar em conta o *quem* das coisas, no dizer de Guimarães (ROSA, 1984, p.108); o endereçado a alguém, de Peirce (apud LÉVI-STRAUSS, 1989, p.35); a paródia da máxima arquifamosa de Descartes, levada a cabo por Viveiros para definir o aspecto animista, de humanidade de fundo comum do *perspectivismo ameríndio*: “o outro existe, logo pensa” (CASTRO, 2008, p.117) -, remetendo, em primeiro lugar, ao aspecto metamorfoseante dessas criações, sempre em devir, se reconcebendo a partir de fragmentos, de reutilização dinâmica de elementos. Depois, à situação de que

(...) a poesia do *bricolage* lhe advém, também e sobretudo, do fato de que não se limita a cumprir ou executar, ele não ‘fala’ apenas com as coisas, como já demonstramos, mas também através das coisas: narrando, através das escolhas que faz entre possíveis limitados, o caráter e a vida do seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca nele alguma coisa de si. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.37)


Ou seja, a inescapável presença da intencionalidade e da subjetividade. Quer estejamos na seara de criações de *bricolage* de vanguarda como a ritualidade do *Merzbau* (STIGGER, 2006), de Kurt Schwitters, ou dos poemas ready-mades de Oswald de Andrade da seção *História do Brasil de Poesia Pau Brasil* (2017); quer nos atos, de canto-dança-fala, performágicos dos xamãs arawetés amazônicos, que se dizem mero “médium para a palavra-canto divina”, ao mesmo tempo em que os “seus cantares são ‘narrativas’ de suas visões dos deuses” (RISÉRIO, 1993, p.170), portanto pura ação/intenção de ver/ ser. Intencionalidade que, também, qualquer operação de tradução – cósmica, poética, de sistemas, vivências, experiências, imaginários, culturas, civilizações – implica, inclusive a que tentamos fazer aqui, a partir da deformação e esgarçamento da língua do pensamento selvagem, entre as alteridades/ espelhos dos olhares índios da criança desordeira, de Walter Benjamin e do xamã amazônico.



Benjamin nos apresenta, no momento-fragmento *Criança desordeira*, a ideia de desordem como fundamento de outra ordem (pré) histórica, a do “rigoroso olhar índio” da criança, que “continua ainda a arder turvado e maníaco” no mundo do colecionador, “nos antiquários, pesquisadores, bibliômanos” (BENJAMIN, 2000, p.39). (Des) ordem que se constitui em segredo, fora da macropolítica institucional dos métodos oficiais científicos ou da micropolítica de arrumação cotidiana da casa imposta pelos adultos, e que se constrói por uma espécie de rigorosa analogia anímica-imanente, filosofia-prática “primeira” cuja função na sociedade primitiva corresponde à científica na nossa. “Rigoroso olhar índio” que aciona, no universo ameríndio, as relações intensivas complementares do guerreiro - próprias das trocas e predações sociais e individuais - e do xamã, desenvolvidas no espaço interespecífico e onírico-espiritual. Benjamin é preciso na compreensão da criança-xamã-guerreira: “Mal entra na vida, ela é caçador. Caça os espíritos cujo rastro fareja nas coisas”, já que “seu campo de visão permanece livre de seres humanos” (BENJAMIN, 2000, p.39).

A criança – mais um duplo do historiador benjaminiano – que arquiteta “uma coleção única” de pedras, flores, borboletas, não faz uso objetificado, inanimado, coisificado de sua coleção, antes dá, animicamente, subjetividade e intencionalidade a cada um dos elementos-origens e à ordenação-constelação geral. Com isso, desdobra as movimentações de bricoleur cósmico (CASTRO, 2015a, 179) do xamã, com seu “onirismo especulativo” (CASTRO, 2015b, p.40): “para ela tudo se passa como em sonhos (...) seus anos de nômade são horas na floresta do sonho”. E essa ciência xamânica-guerreira de alta sofisticação, *low tech*, da criança - em que cumprir a função doméstica e civilizatória de “arrumar significa aniquilar uma construção”, após arrastar “a presa para casa, para limpá-la, fixá-la, desenfeitá-la”-, emerge em um espaço ritual – escondido e reduzido - de potências anímicas, que não é mais o *locus* geopolítico aberto e amplo da floresta, fonte cósmica de perspectivas vitais. Este ficou reduzido em nosso mundo, e no mundo da criança, a enclaves como a gaveta, que “tem que tornar-se casa de armas e zoológico, museu criminal e cripta” (BENJAMIN, 2000, p. 39); uma tragédia silenciosa para colecionadores-artistas-crianças-xamãs apaixonados, com rigorosos e secretos olhares índios.


A sentença final do momento-fragmento *Criança desordeira* demarca os espaços de natureza-cultura da criança e o de civilização materialista unívoca dos pais, dentro do território da casa: “No armário de roupas de casa da mãe, na biblioteca do pai, ali a



criança já ajuda há muito tempo, quando no próprio distrito ainda é sempre o anfitrião inconstante, aguerrido” (BENJAMIN, 2000, p.39). A cisão no sujeito infantil, que se materializa na cisão territorial na zona geopolítica da casa, remete alegoricamente ao desejo de Benjamin de uma emancipação revolucionária presente-futura, por meio de seu “método de construção de uma nova filosofia da história a partir do marxismo e do romantismo”. Uma vez que o “protesto romântico contra a modernidade capitalista é sempre feito em nome de um passado idealizado – real ou mítico” (LÖWY, 2005, p. 28), Benjamin se atém tanto à idealização de formas de comunismo primitivo na aurora da história quanto às perspectivas de igualdade e questionamento da autoridade nas sociedades matriarcais primevas, como aparece no pensamento do antropólogo romântico Bachofen (1992), que influenciou fortemente Marx e Engels.

A criança revolucionária em seu animismo aguerrido se adéqua, por um lado, às leis externas da casa-Estado, mantendo a constância previsível e institucional familiar em dia diante dos poderes de pai e mãe e, por outro, quando volta-se para o seu “próprio distrito”, em seu quarto-enclave primitivo, onde é um “anfitrião inconstante, aguerrido” (LÖWY, 2005, p.39), mantém-se “admiravelmente constante em sua inconstância” (CASTRO, 2011, p.263), para nos apropriarmos da definição que Viveiros de Castro dá para a gente Tupinambá. Somente lá a *Criança desordeira* pode recusar, sem melancolia, as catástrofes modernas que crescem sombrias ao seu redor, e afirmar a sua experiência cultural de *bricoleur*, de colecionador de almas-matérias selecionadas por meio de correspondências invisíveis e palpáveis, como somente ela, os artistas e os xamãs conseguem visualizar, incorporar, negociar, desfazer. Espaço onde ocorre a vida anterior, “primitiva e endêmica” (LÖWY, 2005, p.29), que Benjamin descobre na poesia de Baudelaire, e que projeta utopicamente para o presente-futuro, como meta revolucionária emancipatória.

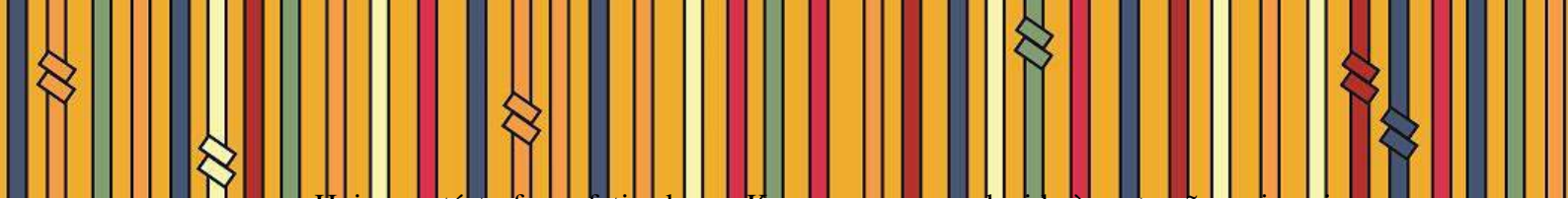
Terry Eagleton, em um capítulo de *A ideologia da Estética* (1993), sobre a obra de Benjamin, chamou-o de rabino marxista; outros epítetos como marxista gótico, marxista surrealista, marxista da Escola de Iena são, como viemos demonstrando, também absolutamente pertinentes. Tais tentativas de caracterizar sua produção por meio de sintagmas de fundo oximoresco, além de realçarem sua condição de crítico-poeta, que pensava por imagens e alegorias, buscam desvelar o modo particularíssimo com que lidou com a inserção capital do marxismo em sua trajetória, o que lhe custou uma marginalidade e singularidade atípicas entre os intelectuais de seu tempo, fato que, simultaneamente, o projeta para a contemporaneidade com violência e precisão.



A postura de Benjamin perante a “ideologia do progresso linear” do mundo burguês capitalista, que gera um otimismo cego na técnica e na economia liberal, em sua filosofia da história, era a de “um pessimismo ativo, ‘organizado’, prático, voltado inteiramente para o objetivo de impedir, por todos os meios possíveis, o advento do pior” (LÖWY, 2005, p.24). Pessimismo oriundo do sentimento de desconfiança que nasce da reiteração das derrotas, do surgimento de catástrofes, produtor da melancolia revolucionária, topos caro ao pensamento benjaminiano, e que gera o seu senso profético, a sua “premonição dos monstruosos desastres que a civilização industrial/ burguesa em crise poderia estar gerando” (LÖWY, 2005, p. 25).

Pessimismo ativo, grito profético diante da catástrofe iminente – agora em outras bases, a partir da “situação neocolonial e hipercapitalista que enfrentam” (p.33) os povos da floresta -, que encontra eco e intensidade na voz de um xamã e líder indígena da minoria extranacional/ extraocidental Yanomami, cuja sabedoria e filosofia-prática milenar se encontram disseminadas no livro *A queda do céu*, escrito a quatro mãos pelo antropólogo Bruce Albert e pelo xamã Davi Kopenawa. O tom apocalíptico de seu discurso impregnado de (re) (ante) visões é de uma lucidez implacável, ao apontar os desvarios capitalistas dos brancos, “povo da mercadoria” (CASTRO, 2015b, p.27), que não conseguem sonhar “tão longe quanto nós”, pois “dormem muito, mas só sonham consigo mesmos” (CASTRO, 2015b, p.37), daí não conhecerem, nem sequer intuïrem, os fundamentos invisíveis do mundo.

E são exatamente seres invisíveis, duplos anímicos-corpóreos do mundo, que restauram e recuperam o céu toda vez que ele está na iminência de cair. Entre os xamãs yanomamis esses espíritos - os xamãs para conversar-dançar-cantar com eles tornam-se transparentes, vivos-mortos (ao contrário dos zumbis pós-modernos, que são mortos-vivos), por meio de um longo e sistemático estudo, iniciado desde a infância, de iluminação lúcida do sonho – chamam-se *xapiris*. Queda do céu que já ocorreu uma vez, no princípio dos tempos, quando a “floresta era recém-chegada à existência e tudo nela retornava facilmente ao caos”. Os seres que a habitavam nesse momento primevo ou morreram ou vivem no mundo subterrâneo como, por exemplo, o “ser do vendaval, *Yariporari*” e o “ser do caos, *Xiwãripo*”. O chão atual em que vivemos são as costas do céu que caiu; depois “um outro céu desceu e se fixou acima da terra, substituindo o que tinha desabado”. *Omama*, o demiurgo criador do povo Yanomami, querendo tornar o céu mais sólido, introduziu nele “varas de seu metal, que enfiou também na terra como se fossem raízes” (CASTRO, 2015b, p.195).



Hoje, a catástrofe profetizada por Kopenawa ocorre devido as extrações minerais realizadas pelos brancos, que, assim, implodem lentamente toda a arquitetura cósmica estruturada por *Omama*. E não só a sede por metais preciosos e minério, o agronegócio, o garimpo, as missões religiosas, o narcotráfico internacional, os projetos civilizatórios a fórceps, trazendo epidemias e pragas várias, completam o serviço destrutivo imposto pelos brancos aos povos da floresta. Com isso, os xamãs, que sempre fazem dançar os seus xapiris nas situações limites, tanto de rachaduras no céu quanto no devastamento de florestas, e que “também trabalham para proteger os brancos, que vivem embaixo do mesmo céu”, “acabarão todos morrendo e ninguém mais poderá impedir a chegada do caos” (CASTRO, 2015b, p.492).


Eis a narrativa da ação dos xapiris na recuperação de rachaduras no céu, em outro contexto catastrófico:

Depois, juntando forças, procuram impedir que o céu danificado desabe. Os espíritos preguiça atiram varetas de metal com suas espingardas, para preencher as brechas. Os espíritos formiga *ahõrõma asi* despejam visgo nas rachaduras para vedá-las. Então, os estalos vão parando aos poucos. No fim, quando o silêncio retorna à floresta, a gente de nossas casas – e até quem costuma duvidar dos xamãs – diz a si mesma: ‘Não é mentira! Eles viram espíritos mesmo e sabem conter a queda do céu!’. Nossos ancestrais sabem fazer esse trabalho desde o primeiro tempo. Se não o tivessem feito, a abóbada celeste já teria despencado sobre nós há muito tempo. Mas apesar de todos esses esforços o céu continua instável e frágil. (KOPENAWA & ALBERT, 2015, p.197)

A ausência de uma “experiência autêntica (*Erfahrung*), baseada na memória de uma tradição cultural e histórica” (LÖWY, 2005, p.28), como a que acabamos de expor acima, a partir das reflexões xamânicas yanomami, faz com que a opção marxista benjaminiana pelo proletariado não seja nada otimista. Em relação às massas e ao socialismo, Benjamin projeta essencialmente “uma aposta – no sentido de Pascal – na possibilidade de uma luta emancipadora” (LÖWY, 2005, p.26). Sua crítica romântica “das formas capitalistas da alienação”, “de inspiração marxista”, prevê “a transformação do proletário em autômato”, assim como os “passantes na multidão descritos por Poe e por Hoffman”:

Tanto uns como outros, vítimas da civilização urbana e industrial, não conhecem mais a experiência autêntica (*Erfahrung*), baseada na memória de uma tradição cultural e histórica, mas somente a vivência imediata (*Erlebnis*) e, particularmente, o *Chockerlebnis* (experiência do choque) que neles provoca um comportamento reativo de autômatos, ‘que liquidaram completamente sua memória’. (LÖWY, 2005, p.28)

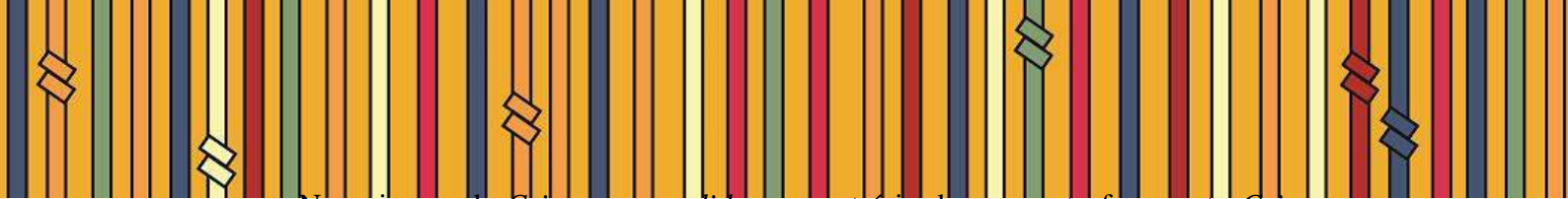
Compreensão que leva Benjamin a negar a versão marxista dominante, “de tendência materialista metafísica e contaminada pela ideologia evolucionista do



progresso”, em nome de um “Romantismo revolucionário”, um “marxismo gótico”, cheio de “fascínio pelo encantamento e pelo maravilhoso, bem como pelos aspectos ‘enfeitiçados’ das sociedades e das culturas pré-modernas”. Concebendo, assim, “um materialismo histórico sensível à dimensão mágica das culturas do passado”, admirando as diversas “iluminações profanas” como, por exemplo, “o amor cortês da Idade Média provençal” (LÖWY, 2005, p. 26).

Iluminações profanas, aspectos enfeitiçados, dimensão mágica, são portas por meio das quais potências cósmicas, poéticas, religiosas vêm ventilar a vida dos homens em sociedade, dinâmica que ganha cunho emancipatório em Benjamin. A função do xamã amazônico é de atuar nessa passagem, nesse arejamento cósmico-poético fundamental, nas relações exteriores à comunidade, a partir das experiências que suas viagens aos reinos invisíveis do mundo no sonho lhe revelam. Função, na verdade, cosmopolítica, pois instrumentaliza formações sociais ameríndias que bloqueiam “a constituição de chefaturas ou Estados dotados de uma interioridade metafísica robusta” (CASTRO, 2015a, p. 178). O esfriamento histórico da função do xamã amazônico leva ao devir sacerdote e passa a ser toda a fonte da religiosidade oficial de “inclusão transcendente”, que é capturada pelo *socius* e pelo Estado, como veio a ocorrer nas “chamadas ‘altas culturas’ andinas e mesoamericanas”. A partir de então, há o “fim da bricolagem cósmica do xamã” e o “começo da engenharia teológica do sacerdote” (CASTRO, 2015a, p. 179).

Benjamin usa termos semelhantes para, no último fragmento-momento da seção *Ampliações, Criança escondida*, indicar o livre trânsito - sem grandes crises, como uma necessidade vital - da experiência mágica para a científica, deslizar de funções incorporadas no universo infantil sem tragédias, de acordo com a mudança de contextos. Lévi-Strauss corrobora o princípio de não-contradição implicado nessas movimentações quando assevera que o pensamento mítico possa ser generalizado, ser ocidentalmente científico, ainda que “aprisionado pelas imagens” (do mesmo modo que o pensamento mitopoético, crítico-criativo de Benjamin se deixa estruturar e atravessar deliciosamente por alegorias e símbolos), uma vez “que trabalha também por analogias e aproximações” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.36). E também, na mesma linha de raciocínio, a antropologia de Viveiros de Castro defende que haja relações funcionais entre as sociedades, e não de termos, o que o leva a sentenciar que o “equivalente funcional do xamanismo indígena é a ciência”; para, logo a seguir, poetizar filosofando: “o chocalho do xamã é um acelerador de partículas” (CASTRO, 2008, p.45).



No universo da *Criança escondida*, ao contrário do momento-fragmento *Criança desordeira*, a floresta não está abafada na gaveta, mas se projeta, geopoliticamente, casa adentro:

Contudo, uma vez por ano, em lugares secretos, em suas órbitas oculares vazias, em sua boca rígida, há presentes. A experiência mágica se torna ciência. A criança, como seu engenheiro, desenfiteja a sombria casa paterna e procura ovos de Páscoa. (LÖWY, 2005, p.40)

Nesta alegoria benjaminiana, a casa para a criança é uma espécie de floresta - templo mágico, onde ela conhece “todos os esconderijos”, encerrando-se “no mundo da matéria”, no qual se desvela um “arsenal de máscaras”. Espaço em que metamorfoses entre seres, espíritos, coisas são constantes, assim como no universo de viagens-sonhos de tempos multiplicados do transparente vivo-morto xamã, permitindo, desse modo, que “a criança que está atrás da cortina” torne-se “ela mesma algo ondulante e branco, um fantasma” ou que “a mesa de refeições sob a qual ela se acorrou” a faça “tornar-se ídolo de madeira do templo onde as pernas entalhadas são as quatro colunas” (BENJAMIN, 2000, p.40). Além da analogia imediata com as definições de Viveiros a respeito da cosmopolítica implicada na mudança da bricolagem transversal dos xamãs amazônicos para engenharia vertical teológica do sacerdote estatal, que os trechos de *Criança escondida* nos remetem, Benjamin aponta, ainda, nessa *natural* passagem intermundos da criança, para as potências revolucionárias latentes na bricolagem cósmica, que, ao juntar natureza e cultura de modo dinâmico produtivo e intencional, realiza a superposição/ atravessamento heterogênea intensiva de saberes e experiências, xamânicas e científicas, infantis e adultas, artísticas e não-artísticas.

Referências

ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. SP: Companhia das Letras, 2017.

BACHOFEN, J.J. *El matriarcado – una invesgacion sobre la ginococracia en el mundo antiguo segun su naturaleza religiosa y juridica*. Trad. e Introd.: María Del Mar Llinares García. Madrid-Espanha: Ediciones Akal, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única - Obras escolhidas – Volume II*. Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. SP: Brasiliense, 2000.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras Escolhidas – Volume I*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. Pref.: Jeanne Marie Gagnebin. SP: Brasiliense, 1994.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. SP: Brasiliense, 1984.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. SP: Cosac Naify, 2015a.

_____. O recado da mata. In: *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés. SP: Companhia das Letras, 2015b.

_____. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. SP: Cosac Naify, 2011.

DIDI-HUBERMAN, George. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad.: Vera Ribeiro. RJ: Contraponto, 2013.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad.: Mauro Sá Rego Costa. RJ: Jorge Zahar Ed., 1993.


GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. SP: Perspectiva, 2011.

HÖLDERLIN, Friedrich & BEAUFRET, Jean. *Hölderlin e Sófocles. Observação sobre Édipo. Observação sobre Antígona*. Trad.: Anna Luíza Andrade Coli; Maíra Nassif Passos; Pedro Sússekind; Roberto Machado. RJ: Jorge Zahar Ed., 2008.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Trad. e Apres. José Paulo Paz. SP: Companhia das Letras, 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad.: Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papyrus, 1989.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad.: Wanda Nogueira Caldeira Brant. SP: Boitempo, 2005.



KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés. Pref.: Eduardo Viveiros de Castro. SP: Companhia das Letras, 2015.

RISÉRIO, Antônio. *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. RJ: Imago, 1993.

ROSA, Guimarães. *No Urubuquaquá no Pinhém*. RJ, Nova Fronteira, 1984.

SANTI, Angela. Constelações estéticas, estilhaços epistemológicos. In: *Filosofia pós-metafísica*. Org.: Antonio Cavalcanti Maia; Guilherme Castelo Branco. RJ: Arquimedes Edições, 2006.

STIGGER, Verônica. Novas-velhas categorias para a compreensão da Arte Moderna. In: *II Encontro de História da arte – IFCH – UNICAMP*. 2006

STUTMAN, Renato (org.). *Eduardo Viveiros de Castro*. RJ: Beco do Azougue, 2008.

VOZES DISSONANTES NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NA BELLE ÉPOQUE BRASILEIRA

Anna Faedrich (CAp-UERJ)¹


Resumo: Examino diferentes manifestações da dissonância na literatura produzida por escritoras brasileiras na belle époque. Obras de autoria feminina expressam inquietações e questionamentos, tanto na esfera social, quanto na existencial. A voz da protagonista de *Exaltação* (1916), de Albertina Bertha, é dissonante por demonstrar inconformidade com o papel atribuído à mulher. Intelectual, questionadora, avessa às expectativas de uma sociedade conservadora e machista, Ladice não quer ser mãe, deseja casar por amor e prefere se dedicar à escrita e à leitura de literatura e filosofia. Outras tantas escritoras manifestam vozes transgressoras por meio da literatura. Apresento algumas dessas vozes e os instrumentos desencorajadores de uma crítica hostil.

Palavras-chave: Vozes dissonantes; Literatura de autoria feminina; Literatura Brasileira; Belle époque; Crítica literária.

Este texto é um esboço das ideias que estou desenvolvendo em minha pesquisa sobre escritoras brasileiras oitocentistas e seus repertórios de exclusão. Abordo, aqui, um recorte dos resultados de um estudo mais amplo, que pretende dar conta da análise de parte da produção de autoria feminina deste período e do estudo sociológico acerca do apagamento contínuo de escritoras mulheres da história e memória literárias.

O cenário intelectual e literário da belle époque brasileira é dominado por homens. Em publicações de livros, jornais e revistas, conferências, saraus, reuniões, composição da Academia Brasileira de Letras e demais registros em espaços onde a atividade literária se manifesta, quase não se tem notícia sobre a escrita e a atuação de mulheres. Este padrão tem uma razão de ser e pode ser arqueologicamente reconstruído pela investigação criticamente orientada sobre como havia mecanismos diversos, velados ou explícitos, de desencorajamento ou pura exclusão de mulheres desses ambientes. Este texto tem por objetivo apresentar tanto as vozes femininas dissonantes na literatura brasileira – aquelas que adentraram o espaço interdito da literatura e que transgrediram às expectativas em relação à autoria feminina – como os exemplos dos instrumentos e mecanismos de desencorajamento, desincentivos e exclusões das mulheres em posições de protagonistas no cenário literário do período.

¹ Anna Faedrich é Doutora em Letras (PUCRS). Professora Adjunta do CAp-UERJ e professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação *Latu Sensu* em Literatura Brasileira (UERJ). Foi Pesquisadora Residente da Fundação Biblioteca Nacional (2014-2015), onde realizou pesquisa sobre escritoras brasileiras do entresséculos (1870-1930). Organizou a reedição do romance *Exaltação* (1916) de Albertina Bertha, e do livro de poemas *Nebulosas* (1872), de Narcisa Amália, pela Gradiva Editorial em coedição com a Biblioteca Nacional. E-mail: anna.faedrich@gmail.com.




A expectativa do campo da literatura brasileira do final do século XIX espera da mulher escritora um certo tipo de atitude em relação à escrita. Apenas as mulheres oriundas de famílias abastadas recebiam educação refinada, em casa, por preceptoras. Como são os casos das escritoras cariocas Albertina Bertha de Lafayette Stockler e Júlia Lopes de Almeida. Mesmo educadas, na maioria das vezes não se esperava que elas escrevessem literatura (ou literatura “de qualidade”) e muito menos que a publicassem. A educação recebida tinha um fim muito claro, funcionava como mais uma prenda para facilitar o casamento. Das mulheres que escreviam, se esperava textos com fins didáticos e morais, manuais de comportamento para outras mulheres, linguagem fácil, bom mocismo, ficção doméstica e certo recato literário. Como observa Gilberto Araújo, “os livros escritos por mulheres não deveriam ultrapassar o cerco do lirismo cheiroso e bem-comportado. Melancolia, tristeza e languidez eram qualidades preferencialmente esperadas, devendo a alegria e o viço serem canalizadas para o lar e a família” (ARAÚJO, 2014, p. 115).

Nadilza Martins de Barros Moreira (2003), ao revisitar a condição de mulher e de escritora em Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin, mostra o desprestígio da atividade intelectual feminina, o casamento e a maternidade como principais negócios na vida das mulheres, bem como sua condição de marginalizada e a falta de profissionalização:

[...] situar, sociologicamente, essa mulher que vai ser chamada de escritora, num momento da história ocidental em que a atividade feminina, mesmo a intelectual, era completamente desprestigiada, e a condição feminina não dava acesso à profissionalização. Acrescente-se a esse quadro que o destino da mulher era o casamento e a maternidade; atribuições, ou melhor, funções que em nada ou quase nada mudavam a condição feminina, uma vez que a mulher continuava tutelada pelo marido e mantida como uma ‘menor’, uma ‘marginalizada’, diante do poder constituído. No início do século XIX, a mulher brasileira, genericamente falando, pois sempre houve exceções, era destituída de qualquer instrução. Seu universo resumia-se aos afazeres domésticos comezinhos e aos trabalhos de agulha, uma vez que, sendo branca de classe média ou da aristocracia, deixava os demais cuidados domésticos entregues às escravas negras, que formavam a base da pirâmide social das mulheres brasileiras (MOREIRA, 2003, p. 52).

Em 1926, Monteiro Lobato observa, em tom de lamento, a mudança de perfil das escritoras no início do século XX:




Outrora, no Brasil de anquinhas, ser poetisa era suspirar. [...] Hoje tudo mudou. Se há suspiros, é em casa das doceiras: clara de ovo batida com açúcar e assada no forno aos pingões. Suspiro poético, arrancado ao imo da alma à força de contrações do diafragma e sibilo de nariz, isso morreu, saiu de moda, acabou. E é pena (LOBATO, 2008, p. 193).

O lamento de Lobato deixa revelar a condição feminina à época, o casamento como o negócio supremo da vida das mulheres e o fato de não poderem sequer escolher seus maridos: “Se não tinha graça num marmanjão de cabeleira que morria hético aos 20 anos, tinha-a demais nas representações do sexo hoje ex-frágil, cujos corações não eram consultados nem para o negócio supremo das suas vidinhas: casar” (LOBATO, 2008, p. 193). Considero importante a análise crítica do lamento de Lobato. Aparentemente, o comentário é favorável às escritoras, uma vez que Lobato afirma que há mais graça “nas representações do sexo hoje ex-frágil” do que “num marmanjão de cabeleira”. Entretanto, quando Lobato afirma que a poeta “emparelhou-se com o poeta moderno” e, por isso, se elevou a nível superior, fica nítida a concepção de uma literatura de autoria feminina inferior, feita por “poetisas”², em contraposição à literatura escrita pelas “demais criaturas de elegância mental, distinção e sobriedade de maneiras”: “A poetisa de hoje emparelhase com o poeta moderno. [...] Compuseram-se. Alçapremaram-se a nível superior. Emparelharam-se às demais criaturas finas de elegância mental, distinção e sobriedade de maneiras” (LOBATO, 2008, p. 193).

Comentários como esses acabam naturalizando a produção poética de mulheres como “a arte de suspirar”, bem como a sua inferioridade. São mecanismos subliminares de dominação masculina, que perpetuam distinção valorativa entre a escrita literária e a produção intelectual de homens e mulheres. Estes mecanismos acabam se transfigurando e manifestando de outras formas, como nos processos de seleção dos nomes a constar nas histórias da literatura. As ementas das disciplinas de literatura brasileira, sobretudo no período do Romantismo, reproduzem o cânone de escritores homens. Naturalizamos a ausência de escritoras, de tal forma que desconhecemos a possibilidade de existência delas. O discurso é imperceptivelmente excludente, uma vez a ausência é justificada pela

² O termo “poetisa” acabou se tornando pejorativo, tanto quanto “literatura de mulher”, utilizado sobretudo no século XIX para menosprezar a poesia feita pelas mulheres. Se analisarmos as críticas à época, comprovamos que o termo foi utilizado para diferenciar, em termos valorativos, a poesia escrita por homens e mulheres. Neste texto, lanço mão de alguns exemplos esclarecedores.



falta de direitos à época, como o direito das mulheres à educação, facilitando a sua naturalização.


Este texto apresenta exemplos que, em seu conjunto, contribuem para entender mecanismos de exclusão das mulheres no meio intelectual e literário brasileiro e a necessidade de se rediscutir a história da literatura brasileira. Quando questionamos o consenso sobre os integrantes eleitos para figurar a História Literária brasileira, percebemos que os historiadores sofisticam, consciente ou inconscientemente, os mecanismos de exclusão das mulheres. Apresento algumas vozes femininas que destoam do que é esperado de uma mulher, ou seja, vão contra o ideal requerido pela ordem dominante e, por isso, são punidas.

Albertina Bertha e Gilka Machado

Em carta a Monteiro Lobato, Lima Barreto revela insatisfação com a pouca venda de seus livros. Neste excerto da carta, o escritor comenta o sucesso de vendas de Albertina Bertha e Gilka Machado, demonstrando rivalidade ao se comparar com elas. A forma como Lima Barreto justifica o sucesso das duas escritoras cariocas é por meio do menosprezo dos livros delas e dos próprios leitores do Rio de Janeiro, pois associa indiretamente o sucesso de ambas à tendência erótica e à falta de critérios do leitor carioca:

O meu *Policarpo* do qual tirei 2.000, há dois anos, está longe de esgotar-se, apesar de tê-lo vendido (a edição) quase pelo preço da impressão. A Dona Albertina Berta foi mais feliz e a D. Gilka Machado, com seus livros de versos, a 5\$000 a plaquete, ainda mais. Isto dá a medida da inteligência do leitor do Rio. [...] Além disso, uma outra coisa influi poderosamente no sucesso do livro: a tendência erótica, com uma falta total de pensamento próprio sobre as coisas e homens do meio. O leitor carioca não quer julgamento... (BARRETO, 1956, p. 57)

Tanto Albertina Bertha quanto Gilka Machado são vozes discordantes entre as mulheres da belle époque, uma vez que têm a ousadia de tratar de temas considerados tabus, como o desejo feminino. *Exaltação*, romance de estreia da autora carioca Albertina Bertha de Lafayette Stockler (1880-1953), publicado em 1916, apresenta uma protagonista inconformada com o papel atribuído à mulher e com a hipocrisia e preconceito da sociedade. Ladice quer abolir os costumes arraigados na ignorância, quer



uma sociedade em que a inteligência da mulher possa ser reconhecida, dando, assim, a oportunidade de ela interagir ao nível dos homens. O excerto selecionado apresenta o diálogo entre Ladice, personagem transgressora, e sua prima Dinah, protótipo da mulher pura e bem-comportada. É interessante reparar no contraste entre esses dois perfis femininos, enquanto Dinah é passiva e obedece ao status quo, Ladice sente-se inconformada com a “trilha comum” que espera das mulheres um comportamento sem inclinações e opiniões. O caráter transgressor da protagonista é associado à forma como ela fora educada, às leituras clássicas e fortes:

– Como me irrita essa tua passividade, aprendida em um convento. Aqui, em casa, esqueceu-se de que sou mulher... Querem-me sem inclinações, sem opinião, igual a todos. Meu Deus! É preciso que eu siga a trilha comum, que diga *sim*, após o *sim* de toda uma geração, que tenha o pensamento que vinte mil cérebros já elaboraram...

– Bem se vê que foste educada por uma estrangeira protestante; se soubesses mais de religião, não serias assim... Há instantes em que me fazes medo – observou sua prima timidamente.


– É simplesmente efeito de uma natureza tropical e de leituras clássicas, fortes. Qu'importa, Dinah, que seja a primeira a rasgar os preconceitos e as hipocrisias? Querida, tudo evolui. Mulher hoje é espírito até nos gestos; é breviário dos deuses, entendes? (BERTHA, 2015, p. 20)

Intelectual, questionadora, avessa às expectativas de uma sociedade conservadora e machista, a protagonista não quer ser mãe, não quer casar sem amor, prefere se dedicar à escrita e à leitura de literatura e filosofia:

[...] Creio não possuir qualidade alguma que me recomende como futura mãe de família... Adoro a paz, a solidão, as coisas estranhas... Sou extremamente independente. Gastarei dias a ler, estudar... Rio-me muito, digo tolices; mas também tenho melancolias impenetráveis, que me roem as próprias fontes de existência; é-me um mal ingênuo (BERTHA, 2015, p. 68).

Por reconhecer a hipocrisia da sociedade, sente-se em desacordo com os preceitos desta e quer ser livre, agir de maneira fiel às suas vontades. A ousadia do romance está presente sobretudo nos encontros amorosos dos amantes Ladice e Teófilo. Ambos são casados, mas se apaixonam enlouquecidamente e se encontram de forma escondida para a realização do amor:

— Não te deixarei partir, ficarás aqui comigo, ao meu lado, não nunca mais me abandonarás... Nunca mais... – Dizendo isso, ele apertava-a loucamente, cingi-a com os braços, numa exaltação extraordinária.



Ladice, ainda vencida pela veemência de sua sensibilidade, não podia falar, e retribuía esses excessos de amor com afagos lentos, com beijos longos, deliciosos, que nunca acabavam, beijos ardentes que deixavam, de cada vez, um pouco de seu coração, de sua alma, de sua ternura. [...] Ladice, ao seu lado, como uma grande sombra, ninava-o, cantava baixinho, apertava-o, rosto contra rosto, beijava-lhe silenciosamente, pausadamente, o canto dos olhos, das orelhas, os cílios, os cabelos, espalmava-lhe as mãos pelo dorso, como se este gesto quisesse abrangê-lo por inteiro, absorvê-lo em si [...] (BERTHA, 2015, p. 143-144).

A leitura de *Exaltação* era proibida entre os familiares da escritora e não à toa as mulheres da Liga das Senhoras Católicas condenaram o romance por seu “caráter corrompedor”:

Só nos resta, portanto, fazer um apelo às mulheres criteriosas, para que lhe fechem as portas, para que lhe neguem lugar em sua estante, onde a sua presença só pode acarretar-lhes o descrédito. Sobretudo pedimos às mães de família que proíbam as suas filhas a leitura de um livro tanto mais perigoso quanto tem o falso brilho que deslumbra, o perfume inebriante que estonteia.

Estendemos este apelo aos homens sensatos e creio que eles são ainda bem numerosos. Proíbam os pais de família a suas filhas essa leitura corruptora, elemento de destruição para a família (BITTENCOURT, 1916).

Também Gilka Machado foi vítima do conservadorismo de uma crítica literária preconceituosa à época. Segundo a própria poeta, o primeiro golpe foi realizado por um crítico famoso que a chamou de “uma matrona imoral”. Em relato pessoal, Machado revela os prejuízos desses golpes: “Aquela primeira crítica (por que negar) surpreendeu-me, machucou-me e manchou o meu destino. Em compensação, imunizou-me contra a malícia dos adjetivos” (MACHADO, 2017, p. 18). Quando o marido, o poeta e jornalista Rodolpho Machado, morreu, Gilka precisou procurar trabalho e encontrou um ambiente extremamente hostil: “A má fama é indelével. Todas as portas se me fecharam, ficando aberta uma que não consegui transpor por invencível repugnância” (MACHADO, 2017, p. 15). Araújo (2014, p. 117) observa que Gilka Machado problematiza a condição da mulher sem, no entanto, filiar-se à dicção agressiva e ao insulto contra dogmas sociais presentes na prosa do início do século XX. O estudioso insere a poeta na geração neossymbolista por conta da “valorização ostensiva do corpo feminino”, do “forte apelo sinestésico e [d]a atmosfera erótica” (2014, p. 117). Mulheres e escritoras como Gilka Machado e Albertina Bertha pagaram um preço alto pelo desejo de liberdade e pelas consideradas ousadias temáticas.


Júlia Lopes de Almeida

Caso paradigmático das manobras excludentes do preconceito de gênero é o do impedimento da escritora carioca Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) na Academia Brasileira de Letras. Júlia participava ativamente da vida literária no final do século XIX, escrevia para jornais de prestígio como *O Paiz*, realizava saraus literários em sua casa localizada no bairro Santa Teresa, era casada com o poeta e intelectual influente Filinto de Almeida, e ajudou na fundação da Academia Brasileira de Letras (inaugurada em 1897), tendo seu nome na lista daqueles que seriam os seus imortais. Entretanto, Júlia não pode integrar à Academia por conta de uma regra que seguia à risca a da *Académie Française* – assim como todo o modelo da Academia, incluindo o fardão, a arquitetura do prédio *Le Petit-Trianon*, o número de quarenta integrantes etc – regra esta que impedia a candidatura e a entrada de mulheres. Os relatos sobre o episódio indicam que, no lugar de Júlia Lopes, entrou seu marido, o poeta português – a essa altura naturalizado brasileiro – Filinto de Almeida³:

O poetastro Filinto de Almeida, outro fundador daquela casa injusta, acadêmico mais famoso por causa do tamanho de seus pés do que pelos seus versos, era casado com uma escritora de talento, Júlia Lopes de Almeida, mas como esta, pelo fato de pertencer ao sexo feminino, não tinha condições de virar ‘imortal’, ele foi eleito para ocupar a cadeira número 3. Filinto recebeu então este apelido: ‘O Acadêmico Consorte’. Quando ele entrava na sala da Academia, exibindo o seu corpanzil e os seus grandes pés, o irreverente Carlos de Laet fazia este comentário: — Lá vem ‘O Acadêmico Consorte’, que como poeta está sem sorte... (JORGE, 1999, p. 25).

Em entrevista a João do Rio, Filinto, grande admirador da esposa escritora, afirma: “Não era eu quem deveria estar na Academia, era ela” (RIO, 1994). Demorou 80 anos para que uma mulher pudesse se candidatar a uma vaga na Academia. Em 4 de agosto 1977, Rachel de Queiroz foi eleita à Cadeira 5.


³ Vale notar que o neto Claudio Lopes de Almeida está escrevendo a biografia do avô Filinto de Almeida e desmente essa versão da história, defendendo a importância política e literária do avô, o que justificaria a sua entrada na ABL por mérito próprio. Para Claudio, Filinto lamenta o fato de Júlia não poder fazer parte da ABL porque ele era a favor do ingresso de mulheres.



Outra faceta da obra de Júlia Lopes foram textos dirigidos às mulheres, momento em que se autodenomina “D. Júlia”, uma espécie de conselheira sabida, que desempenha a atribuição tipicamente esperada ou prescrita às escritoras daquela época. Estes textos foram publicados na forma de manuais. O primeiro, *Livro das noivas* (1896), é voltado para as jovens inexperientes prestes a se casarem. O segundo, *Livro das donas e donzelas* (1906), é dirigido às mulheres mais maduras, mães e esposas, para as quais – aparentemente – D. Júlia faz prescrições de vestuário, vida social, cultivo de flores, educação dos filhos etc.

Essa orientação dual não se perdeu com Júlia Lopes e foi atualizada com Clarice Lispector, que também escreveu textos neste estilo em sua fase inicial, desempenhando o papel típico atribuído às escritoras mulheres. Não sem estranhamento, o leitor dos complexos e inovadores romances e contos de Clarice Lispector se depara com essa faceta da escritora. Sob diferentes pseudônimos – Helen Palmer, Teresa Quadros e Ilka Soares –, Lispector publicou textos na imprensa periódica brasileira (nos jornais *Comício*, *Correio da Manhã* e *Diário da Noite*), destinados às mulheres, com receitas, dicas domésticas, de etiqueta e de beleza, conselhos variados, como o que fazer para manter o casamento, agradar ao marido, educar os filhos etc. Esses textos foram reunidos, recentemente, em dois livros: *Correio Feminino* (2006), e *Só para mulheres* (2008). Pode-se pensar que diferença entre ambas talvez seja o fato de Clarice Lispector se submeter a esse ofício por necessidade financeira, enquanto Júlia Lopes e outras escritoras provavelmente o fizeram por adesão normativa, por pertencer a uma geração de escritoras mulheres que não se autorizava o abandono completo dessa orientação no ofício de escritora. É curioso notar que a crítica nos faz acreditar que os livros de D. Júlia eram dicas e receitas bobas para mulheres – noivas, casadas ou mães. Entretanto, a leitura acurada de *Livro das noivas* e *Livro das damas e donzelas* mostra-nos que, apesar de seus títulos, as obras são muito diferentes do que a crítica nos sugere. A hipótese que levanto é a de que Júlia soube manipular a ordem vigente de forma astuciosa a ponto de não causar recepção adversa, protegendo assim seu ofício de escritora. Como bem observa Ana Luiza Martins,

Sua produção – ainda que veiculada por órgãos inofensivos à ordem vigente e em princípio reforçando valores femininos secularmente predeterminados pelo viés masculino – veio com uma carga de coragem e transgressão incomuns para a época (MARTINS, 2008, p. 462).




Antonio Candido, em “Esquema de Machado de Assis”, observa que a crítica demorou a entender a inteligência de Machado de Assis e o valor de sua obra. Candido analisa a técnica sofisticada de Machado de Assis, que “consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida” (1970, p. 23). A minha hipótese é de que tal reflexão é válida para se pensar a escrita e a persona de Júlia Lopes de Almeida. Por trás da imagem cândida que se construiu, da mulher-mãe-esposa cuidadosa, Júlia escrevia sutilmente sobre questões polêmicas à época. Nestes livros destinados às leitoras, a escritora levanta a bandeira da educação para as mulheres, incentivando-as a estudar, pensar, criticar, ler livros de qualidade, se profissionalizar e lutar pela emancipação. Tema recorrente na obra de Júlia é o da mulher recém viúva que se vê sem condições básicas de vida porque não sabe exercer nenhum ofício para se sustentar:

Convenci-me hoje de que todas as mulheres devem ter uma profissão. Conheço duas senhoras desgraçadas. Uma ficou órfã, a outra viúva, e nenhuma está habilitada a bem ganhar a vida. Lembrei-lhes o comércio. Não sabem contabilidade. Lembrei-lhes a tipografia, a telegrafia, a gravura, a farmácia, mas de que expedientes se hão de valer para sustentar a família enquanto estudem? Este exemplo fez-me tremer. Se eu tiver filhas... por Deus! Que hei de prepará-las para poderem vencer estas dificuldades (ALMEIDA, 1914, p. 128-129).

É este tipo de conselho que D. Júlia dá às suas leitoras: se profissionalizem e conquistem a independência financeira; leiam livros que valham a pena; tornem-se mulheres cultas, interessantes e interessadas; casem por amor e sejam parceiras de seus maridos:

Ama sempre teu marido, sem humilhação, com sinceridade e alegria. Está nisto o segredo da ventura na terra. Que ele te ame **igualmente**, com o mesmo extremo, o mesmo carinho, e caminhem assim, fortes, unidos e serenos para os dias de risos ou de lágrimas que hão de vir (Grifo meu. ALMEIDA, 1914, p. 14).

Como podemos ver, muito diferente do que os comentários críticos nos levam a crer, os livros de Júlia não se centram exclusivamente no âmbito doméstico, mas tratam de outros assuntos, como os hábitos do natal brasileiro, o convento, a especificidade da mulher brasileira, o vestuário feminino – no sentido de mostrar que as mulheres não precisam se vestir como homens para serem respeitadas –, reflexões sobre a dona de casa



a partir da notícia de um suicídio, formalidades e envelhecimento. Muitas vezes, o que parece meio bobo é, na verdade, uma crítica de extrema relevância para defender as mulheres das acusações de futilidade e vaidade, desconstruindo papéis sexistas e lutando por igualdade de gênero. O texto de Júlia sobre o envelhecimento, por exemplo, intitulado “A arte de envelhecer”, mostra de forma leve que sentimentos face à velhice são comuns a homens e mulheres, e rebate com elegância e sutileza os argumentos típicos de homens como Arthur Schopenhauer⁴.

Outras tantas vozes femininas dissonantes ousaram transgredir a ordem vigente e enfrentar a hostilidade do meio intelectual e literário para com as mulheres. Não foram poucas as intempéries no percurso das mulheres que se assumiram enquanto escritoras. Graças a essa forte resistência, foi possível compreender melhor a naturalização da exclusão das escritoras do século XIX e início do XX no ensino de literatura brasileira e nas histórias da literatura a ponto de se tornar imperceptível.

Este texto apresentou alguns exemplos que fazem parte dos resultados iniciais de um estudo mais amplo. Existe, ainda, uma agenda de pesquisa por ser feita, que mapeie e analise outros mecanismos, novos exemplos, em toda sua complexidade, sutileza e implicações. Se, por um lado, a história da literatura reproduziu até hoje seleções arbitrárias; por outro lado, a reconstrução – literária e política – dessas narrativas é possível e vem sendo feita por críticos literários, sociólogos e pesquisadores.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Júlia. *Livro das noivas*. 3^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves & cia, 1914 [1896].

ALMEIDA, Júlia. *Livro das damas e donzelas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves & cia, 1906. Disponível em:

<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=37033>.

Acesso em: 14 ago 2017.

ARAÚJO, Gilberto. “Gilka Machado: corpo, verso e prosa”. Conferência proferida na ABL. In: *Revista Brasileira*, v. 80, 2014, p. 115-128. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/RB80%20->

⁴ Pretendo elaborar melhor esta relação com Schopenhauer em outro momento.

[%20A%20LITERATURA%20DE%20AUTORIA%20FEMININA.pdf](#). Acesso em 15 ago 2017.

BARRETO, Lima. *Correspondência*. Tomo II. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BERTHA, Albertina. *Exaltação*. Organizadora Anna Faedrich. Porto Alegre: Gradiva, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

BITTENCOURT, Anna Ribeiro de Góes. *Exaltação. A Voz da Liga Católica das Senhoras Baianas*. Bahia: Tipografia Beneditina, ano IV, setembro de 1916. n. 6.

CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970 p. 14-32.

JORGE, Fernando. *A Academia do fardão e da confusão: a Academia Brasileira de Letras e seus imortais” mortais*. São Paulo: Geração editorial, 1999.

LOBATO, Monteiro. “Em pleno sonho, 1926”. In: LOBATO, Monteiro. *Na antevéspera*. São Paulo: Globo, 2008.

MACHADO, Gilka. *Poesia completa*. Organização Jamyle Rkain. São Paulo: Hedra, 2017. (Selo Demônio Negro)

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2008.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. *A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.

RIO, João do. Um lar de artistas. In: RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1994. (Coleção Raul Pompeia, vol. 1)

JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA: TROPICALISTA, MARGINAL OU CONTRACULTURAL?

Bernardo de Paola Bortolotti Faria (FGV-CPDOC)¹

Resumo: A comunicação apresentará algumas reflexões a respeito do lugar dissonante de Zé Agrippino no contexto contracultural da década de 1960. Ao levantar elementos de sua obra, declarações de artistas de outros movimentos, críticas da época, procuro entender a relação entre o autor e os movimentos associados à contracultura brasileira. Sem perder de vista a intencionalidade de seu posicionamento ao não aderir a qualquer tipo de movimento que ocorria no Brasil do período, podemos refletir como Agrippino escapava do compromisso de filiação estética a uma corrente artística, uma postura contracultural frente aos próprios artistas brasileiros relacionados à contracultura.

Palavras-chave: José Agrippino de Paula; Tropicalismo; Cultura marginal; Contracultura; Década de 1960.

Trazer o debate sobre a contracultura no Brasil é pensa-lo a partir de suas especificidades, seu contexto e as questões que permeavam os debates sobre os movimentos que dominaram o país na época. Isso não quer dizer que o Brasil está sendo tratado aqui como algo à parte, isolado das manifestações que explodiam em outras partes do mundo. Devemos, portanto, trazer a reflexão sobre a década de 1960 no Brasil através de movimentos de contestação social que tal como acontecia em diferentes cantos do mundo, em especial no Ocidente, se separavam principalmente em duas vertentes mais radicais: a esquerda política mais tradicional e a contracultura (RISÉRIO,2007).

No caso da primeira vertente, no Brasil, havia uma aproximação da arte com o engajamento político, principalmente a partir de debates socioeconômicos e troca de ideias como a aproximação entre o CPC, da UNE, e os cineastas do Cinema Novo com os intelectuais do ISEB, especialmente no começo da década de 1960. Por outro lado, os movimentos que se aproximam da perspectiva contracultural se aproximam muito mais por uma contestação das antigas formas canonizadas de protesto, seja a partir de uma revolução comportamental, seja pela incorporação de reflexões culturais, como a antropofagia oswaldiana, em suas produções artísticas.

Se os artistas de campos como a Música, o Cinema, as Artes Visuais e o Teatro,

¹ Bacharel em Ciências Sociais (FGV-CPDOC) e Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio). Contato: bpbfaria@gmail.com

além de intelectuais do jornalismo alternativo, foram amplamente estudados enquanto formas de contestação, de contracultura, as obras literárias da década de 1960 não obtiveram o mesmo sucesso e não foram tão estudadas quanto os outros tipos de produção artística. Nesse sentido, a figura de José Agrippino de Paula, o seu lugar no campo artístico brasileiro, e as suas obras literárias *Lugar Público* (1965) e *PanAmérica* (1967) serão repensadas como importantes discursos da contracultura, trazendo elementos que dialogavam diretamente com as questões que perpassavam os debates de outros movimentos artísticos – nacionais e internacionais – partindo da narrativa literária como forma de transgressão.

Inicialmente, vale lembrar que a literatura durante o período 1964-1969, no Brasil, não teve um grande protagonismo quanto nos períodos anteriores, quando sempre teve um lugar destacado e tradicional, perdendo o espaço para as outras produções artísticas. Não há, de um modo geral, no contexto pós-golpe de 1964, grandes obras ficcionais que tenham sido muito bem recebidas no mercado editorial e tenham obtido sucesso junto aos leitores. Uma das explicações, desenvolvida por Roberto Schwarcz (1978), seria que a repressão aos intelectuais e artistas literários durante esse período foi um dos focos da Ditadura Militar, visando o combate às ideias que questionariam a legitimidade do governo. Uma outra perspectiva seria a expansão do processo de massificação dos meios de comunicação, principalmente dos audiovisuais, como a cinema, a indústria do disco, que se desenvolveu bastante durante o período, inclusive com o investimento da Ditadura, que utilizou esse investimento como estratégia de legitimação, conforme apontado por Flora Sussekind (1985):

Tratava-se, isto sim, delimitar o seu campo de ação a ‘uma área restrita’. Enquanto isso, contra-ataque extremamente eficiente de expansionismo cultural do governo. Para as ‘massas’, um outro interlocutor: a televisão. E, com a expansão nacional das redes de televisão concedidas pelo Estado, a certeza de um controle social efetivo em cada casa que possuísse o seu aparelho transmissor. E o desenvolvimento de uma outra estética, rapidamente assimilada pelo gosto popular: a do espetáculo. (p.13)

Nesse sentido, Agrippino foi um dos principais artistas que tensionaram essa relação entre a literatura – e porque não a arte – e a cultura de massa, transformando alguns de seus principais elementos em discurso para potencializar e desconstruir os seus próprios dispositivos.

Em seu clássico livro sobre a obra de José Agrippino de Paula, *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas* (2014), Evelina Hoisel realiza uma análise discursiva tomando como ponto de partida a ideia de que Agrippino de Paula seria um tropicalista e que a sua ligação com o grupo baiano, especialmente Gilberto Gil e Caetano Veloso, teria contribuído para a ruptura dos discursos políticos e artísticos vigentes na década de 1960:

(...) Nossa tese é a de que José Agrippino de Paula foi também um tropicalista, ainda que, no período, essas relações tenham permanecido veladas. Contudo, elas aparecem com nitidez posteriormente, sobretudo através de sua ligação com o grupo baiano, Caetano Veloso e Gilberto Gil. (HOISEL, 2015:24)

Uma das principais fontes para entender alguns aspectos do tropicalismo por seus próprios articuladores é o livro autobiográfico de Caetano Veloso, *Verdade Tropical* (1997). Vale destacar que Caetano talvez seja um dos poucos personagens do tropicalismo com essa preocupação de tentar articular (do seu ponto de vista) o que foi o movimento, quem fez parte dele, como ocorreu o contato entre os artistas da época e como as ideias circulavam entre eles. Assim, o livro de Caetano pode ajudar a entender como Zé Agrippino estava inserido no contexto do tropicalismo e como Caetano constrói a sua perspectiva acerca da imagem do autor e como ele interagiu com os artistas que fizeram parte do movimento. Considero, assim, que Caetano ao se posicionar como um dos porta-vozes do movimento para o nosso debate pode, a partir de seus relatos, nos ajudar a questionar como Agrippino se relacionava com o movimento. Seria ele, segundo a tese de Hoisel, um tropicalista?

Diferente das propostas de uma arte engajada politicamente como as músicas de protesto, o Tropicalismo propôs novos aspectos estéticos, políticos e comportamentais. Retomando as ideias antropofágicas de Oswald de Andrade já trabalhadas por Zé Celso e Hélio Oiticica e o recurso da alegoria utilizado por Glauber Rocha, os tropicalistas inovaram ao apresentar uma nova proposta para se pensar o Brasil.

As músicas do disco *Tropicália ou Panis et Circenses* deglutiam o Rock estrangeiro e as guitarras elétricas, como declarado por Caetano Veloso: "a ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos 'comendo' os Beatles e Jimi Hendrix". (Ibidem, p.96). Além disso, os tropicalistas valorizavam o aspecto *kitsch* de incorporação de múltiplos elementos fragmentários da música popular e da música erudita, da música considerada de fácil fruição como Roberto Carlos e Vicente

Celestino à música regional de Luiz Gonzaga. Esse aspecto intertextual da prática de bricolagem de diversos temas da cultura brasileira era um dos fundamentos da estética tropicalista. (NAVES, 2001, p.51).

Já a *Marginália*, ou cultura marginal pode não ter sido um movimento tão bem definido quanto a Tropicália ou o tropicalismo musical, contudo os artistas que se colocavam como marginais, poetas como Wally Salomão e Chacal, cineastas como Rogério Sganzerla e Júlio Bressane e artistas plásticos, se definiam assim justamente como uma estratégia para produzir uma enunciação a partir de um lugar de fala diferente do que estava sendo produzido durante o período. Nesse sentido, vale a reflexão de Frederico Coelho (2010):

(...)Muitas vezes a ideia de marginalidade por parte do artista decorre de um isolamento estético estratégico, na qual ele não participa ativamente do *mainstream* de sua área, mas não perde de vista um diálogo produtivo, mesmo que, distante, com seus pares e seus trabalhos (...) (p.199)

Para que essa postura fosse legitimada no contexto brasileiro, uma reportagem da Marisa Alvarez Lima (1997) publicada na revista *Cruzeiro* em 1968. Marisa recebeu colaborações de cerca de 26 artistas e intelectuais – dentre eles o próprio José Agrippino de Paula, figura central dessa dissertação – e produziu uma matéria que acabou delimitando o ‘movimento’ ao listar seus principais nomes com a intenção de articular em seu discurso jornalístico a ideia de que existia uma produção marginal que não se encaixava no grupo estabelecido dos tropicalistas.

A partir da publicação da matéria de Marisa, a ideia de marginalidade ganhou novos contornos no campo artístico brasileiro, passando a construir um discurso hostil tanto ao grande público, quanto à esquerda mais radical. Por outro lado, ainda que houvesse uma confluência de ideias com o tropicalismo, como a fragmentação e o *kitsch*, por exemplo, os marginais partiam de elementos como a violência e a utilização de personagens marginalizados pela sociedade como assassinos, bandidos, prostitutas e vagabundos.

Apesar de José Agrippino de Paula, tenha posteriormente sido relacionado a cultura marginal, especialmente após ter realizado o seu filme *Hitler 3º Mundo*, em 1968, e ter participado da matéria de Marisa Alvarez sobre o tema, ele não se definia como um artista marginal. Nesse sentido, podemos refletir sobre esse não-lugar de Agrippino, como ele próprio declara na entrevista a Marisa, em dezembro de 1968:

Todo autor do terceiro mundo é maldito. Eu sou um autor maldito pelo terceiro mundo. (...) E só existo no protesto total contra o que é , não

carrego nenhuma cultura nacional ou internacional e o meu mito ainda é pela destruição do opressor. (PAULA *apud* COELHO, 2010:171)

De certo modo, Agrippino circulava nos meios artísticos frequentados por grandes nomes da época como Rogério Duarte, Jorge Mautner, Maria Esther Stockler (que viria a se tornar esposa de Agrippino alguns anos mais tarde), Rubens Gerchman e Antônio Dias, dentre outros nomes que se tornariam referências para as ideias do tropicalismo. Contudo, no relato autobiográfico de Caetano, Agrippino é visto com um olhar muito mais de respeito e talvez até de um distanciamento a partir de uma admiração pelo o que representava do que propriamente alguém com quem Caetano dialogasse frequentemente a respeito de suas ideias. Sobre a impressão que Agrippino provocava nele, Caetano escreve em *Verdades Tropicais*:

... parecia um homem das cavernas, com sua barba negra e seu jeito pesado. Ele nunca correspondia aos sorrisos convencionais que trocam entre si quando se olham casualmente, o que me deixava muitas vezes constrangido. Mas ele não era descortês ou grosseiro e quando um sorriso aflorava em seu rosto não vinha apenas valorizado pela raridade mas sobretudo adensado pela verdade e inevitabilidade. (VELOSO, 2012:104)

Ainda que de um modo mais respeitoso e distanciado, Caetano Veloso relata em sua autobiografia como Agrippino o acabou influenciando e, conseqüentemente, o tropicalismo:

Zé Agrippino, quando finalmente entrou em cena, só fez aumentar essa excitação e levar minha imaginação mais longe, revelando interesse pelo rock em detrimento da MPB, afirmando que Chacrinha – o espalhafatoso e original apresentador da TV brasileira – era ‘a personalidade teatral mais importante do país’, antevendo uma liberdade selvagem em meio à sociedade tecnológica. (VELOSO, 2012, p.109)

Ademais, é interessante notar por exemplo a mudança de olhar de Caetano Veloso sobre *PanAmérica* em dois momentos diferentes. O primeiro, em sua autobiografia *Verdade Tropical*, publicada originalmente em 1997, sobre a impressão que a primeira leitura de *PanAmérica* lhe havia provocado na década de 1960:

Um ano depois, eu veria realizações de Agrippino como diretor teatral – e, mais tarde, cinematográfico - de que gostei absolutamente, e que recomendaria sem restrições: sua firmeza de propósitos, a adequação da produção à inventividade, a nitidez do acabamento e a humilhante superioridade de sua combinação de domínio dos meios com liberdade

de visão me entusiasmavam. Mas *PanAmérica* não me fez colocar Agrippino acima dos escritores que eu gostava, nem me senti animado a recomendar sua leitura a quem quer que fosse... (VELOSO,2012, p.149)

O segundo momento é no prefácio da reedição de *PanAmérica*, publicada em 2001, onde Caetano diz:

Mas é PanAmérica que deve ser lido pelas novas gerações: não há nada, nem mesmo entre os que hoje fazem uso do mais violento ataque à cultura popular brasileira para aderir sem mediações ao drama atual do mundo, que seja tão radical quanto esse livro. Por isso, considero mais que auspicioso o aparecimento de uma sua nova edição. (VELOSO *Apud* PAULA, p.9)

Apesar da segunda declaração de Caetano ter sido produzida no contexto de um prefácio, o que sem dúvida potencializa o olhar sobre PanAmérica, é possível notar como em princípio Caetano destacava outras faces artísticas de Agrippino, mas não a sua obra literária, permitindo-nos questionar se é possível filiar se na década de 1960 *PanAmérica* teve algum impacto para os artistas tropicalistas.

Uma característica marcante dos livros de Agrippino são narrados em primeira pessoa, sem que o narrador seja identificado, ou, melhor, é apenas um “Eu”, que está sempre em movimento. A narrativa se desenvolve a partir de situações disjuntivas desses narradores com personagens históricos (*Lugar Público*) bem como ícones da cultura de massas (PanAmérica).

No primeiro livro de José Agrippino de Paula, *Lugar público* (1965), é possível identificar, em uma narrativa bastante fragmentada, que o “Eu” protagonista do livro é um escritor que muda-se para outra cidade. Nesta nova cidade, o escritor é acometido por lembranças, como a morte do pai e a remoção do seu cadáver, a relação com duas mulheres, Lila e Nina, além de encontros com personagens históricos no espaço urbano. Apesar desse “Eu” frequentemente encontra-se com Napoleão, Cícero, Moisés, Bismarck, Pio XII, Robespierre, dentre outros, não podemos construir um perfil desses personagens, pois estão sempre escapando, fugindo, se movimentando pelo "lugar público". É um terreno instável:

Eu e Napoleão esperávamos o ônibus. Os carros e ônibus passavam velozes na avenida. Napoleão fez sinal para um ônibus e este não parou. Napoleão saiu correndo entre os carros. Eu não entendi porque Napoleão pretendia tomar o ônibus; a sua casa estava situada a poucos metros da esquina”. (PAULA, 2004, p.40)

Já *PanAmérica*, livro publicado originalmente em 1967, também pela Ed. Tridente, não é um romance. Agrippino o identifica como uma epopeia já no título e trabalha com uma mitologia contemporânea, com personagens que segundo ele são ícones de uma sociedade do consumo, da cultura de massas, ou que fazem parte de um referencial simbólico da década de 1960. Marilyn Monroe, Joe Dimaggio (jogador de baseball casado com Marilyn), Harpo Marx, Burt Lancaster, Che Guevara, Winston Churchill, Cecil B. de Mille, Elizabeth Taylor, Cassius Cley são alguns de seus personagens, que como os de *Lugar Público*, estão sempre interagindo com o protagonista “Eu”.

O gesto de Agrippino, ao partir de uma grande encenação Hollywodiana de uma passagem bíblica, evoca a questão dos mitos na cultura de massa. Um desses mitos destaca-se em *PanAmérica*: a figura de Marilyn Monroe, atriz e símbolo sexual dos anos 1950 e 1960. A respeito de *PanAmérica* e de Marilyn Monroe, Agrippino diz em uma entrevista:

Toda literatura burguesa deste século e do século XIX é pornográfica. A existência econômica da família já é por si uma instituição pornográfica que pretende somente dar continuidade à propriedade dos pais. *PanAmérica* fala do sexo como uma força da natureza. O poder de Eros, personificado por Marilyn Monroe, é o poder da violência, do caos, do amor e da fecundidade (PAULA, 1967, p.56)

Conforme dito por Zé Agrippino, Monroe simboliza em *PanAmérica* o desejo, portanto. É possível notar ao longo de todos os blocos narrativos como o “Eu” Agrippínico sai de um posicionamento controlador e racional no seu agir, justamente para se abrir aos seus instintos mais primitivos, especificamente o desejo e a raiva, com uma linguagem crua e direta como no seguinte trecho:

Quando eu acordei eu vi o herói di Maggio e Marilyn Monroe nus um abraçado ao outro, e o atleta beijava Marilyn. Eu me encostei atrás do arbusto e apontei a bazuca para o saco de Di Maggio. Eu via do meu esconderijo o cu peludo de Di Maggio e o saco pendendo com as duas enormes bolas. Eu apertei o gatilho e o foguete saiu com um estrondo. O tiro atingiu certo o saco de Di Maggio, que se preparava para subir em cima de Marilyn, que estava nua de pernas abertas”. (PAULA, 2001, p. 181)

Visto que Agrippino procurava não se filiar ao contexto brasileiro, nem aos movimentos que procuravam direta ou indiretamente pensar a produção artística brasileira, adotar o “Eu” como o protagonista transitando por diferentes espaços, seja ele a cidade de *Lugar Público* ou um mega-estúdio Hollywodiano, no Departamento de

Ordem Política e Social, em uma guerrilha na América do Sul, ou mesmo no cosmos, de *PanAmérica*, é uma forma de esvaziar a importância de uma reflexão acerca do contexto local, como fizeram os tropicalistas e os marginais, cada um a seu modo, e expandir os limites de sua obra.

Justamente nessa instabilidade do sujeito, do estilo narrativo, das situações e dos personagens que estão sempre a se movimentar sem se proporem a refletir sobre as suas ações, talvez resida a fissura que nos permita pensar o livro não como uma obra da contracultura, mas como uma estratégia contracultural, capaz de se aproximar de ícones e pressupostos de uma cultura estabelecida, colocando-os em xeque com essa aproximação radical a partir do discurso.

Algumas entrevistas corroboram essa intenção de Agrippino de não se ater ao contexto brasileiro. Em entrevista a Carlos Freire, jornalista da Tribuna de imprensa, realizada em 21 de Julho de 1967, Agrippino fala sobre as implicações de seus dois livros:

PanAmérica tem implicações políticas internacionais, e eu, que me considero tão brasileiro como vietnamita, venezuelano ou egípcio, as considero tanto de Universo como do Brasil. “Lugar Público é um livro auto-biográfico da arte da forma. PanAmérica é criação do meu mundo com todas as suas peças, objetos, personagens e situações. O primeiro livro foi montado e escrito em grande parte depois da fossa de 64. A estagnação social e individual é o tema. Mas hoje, apesar da prisão de ventre nacional, em outras partes do mundo se vê heroísmo, fé e violência. O épico narra grandes acontecimentos, onde participam deuses e homens. Meu livro tem fé no mundo. (PAULA, 1967, p. 11)

Em outra entrevista, no mesmo ano, dessa vez para o periódico paulista *Diário de Notícias*, Agrippino reitera essa postura: “Eu não narro em PanAmérica o 'modo de vida' do homem brasileiro, mas a consciência mitológica geral do homem brasileiro, americano, francês, cubano”. (PAULA, 1967, p.52)

Pensando nessas características narrativas de Zé Agrippino, bem como o seu posicionamento frente ao campo artístico brasileiro, podemos relacioná-lo a uma ideia expandida de contracultura. Theodore Roszak, vale lembrar, populariza o termo contracultura em seu livro *Making of a Counter culture, publicado em 1969*), pensando e sendo afetado por figuras tão distintas quanto os teóricos Herbert Marcuse e Norman O. Brown; os poetas e escritores da geração Beat, como Allen Ginsberg e Jack Kerouac; Allan Watts, divulgador da filosofia Oriental nos Estados Unidos; e Timothy Leary (neurocientista e divulgador do composto alucinógeno LSD). Roszak destaca a

inexistência da disciplina, de uma homogeneidade ou mesmo de identidade no que se convencionou chamar de contracultura:

A contracultura ainda não é um movimento tão disciplinado. Ela tem algo da natureza de uma cruzada medieval: uma procissão variegada, constantemente em fluxo, adquirindo e perdendo membros durante todo o percurso da marcha. Com bastante frequência, encontra sua própria identidade num símbolo nebuloso ou numa canção, que pouco mais parecem proclamar além de que "somos especiais...somos diferentes... estamos fugindo das velhas corrupções do mundo. (1972,p.60)

Entender a contracultura como uma estratégia discursiva adotada por Theodore Roszak para atuar tanto na reflexão sobre essa multiplicidade de movimentos, pensamentos e comportamentos, bem como um modo de incentivar rupturas que passam a questionar alguns dos paradigmas mais arraigados de nossa sociedade, é tratá-la de modo mais adequado ao seu propósito inicial, ou seja, como uma permanente reação aos pressupostos da cultura e da civilização. É justamente pela sua abertura à multiplicidade que a contracultura adquire formas tão amplas, relacionando-se com diferentes discursos, temporalidades, lugares, identidades e movimento políticos.

Zé Agrippino não se definia tampouco como um artista contracultural, mas como vimos a contracultura segundo o pensamento de Roszak, não foi um movimento, mas sim um conjunto de iniciativas em diferentes níveis, seja teórico, estético, político ou social que surgiram para tensionar alguns dos principais pressupostos do Ocidente durante a década de 1960, como a Razão e a tecnocracia. Ao não aderir a qualquer tipo de movimento que ocorria no Brasil do período apesar de dialogar com os artistas que participavam destes, Agrippino escapava do compromisso de filiação estética a um movimento e as questões que permeavam as suas obras artísticas passam a ter uma proposta mais ampla, de falar em termos 'universais'.

Portanto, tanto em termos estilísticos, bem como as personagens, eventos e narrativas presentes em sua obra, fazem da sua escrita um ato contracultural, ao propor tensionamentos de elementos considerados dados em nossa cultura, como o esvaziamento da noção de "eu" enquanto expressão de um indivíduo racional; a valorização da ação, do movimento e não apenas da reflexão; a busca pelo desejo, pelo prazer em contrapartida ao domínio da Razão ocidental; a fragmentação e a exploração dos mitos da cultura de massa de modo a subvertê-los. Nesse sentido, a obra literária de Agrippino de Paula, em diálogo e tensões com as produções artísticas, teóricas e culturais que atravessavam os debates do seu tempo colaboram com uma reflexão expandida sobre a contracultura, não

apenas como um conceito histórico e sociológico fechado capaz de abranger os movimentos dos anos 1960, mas também como uma instância discursiva capaz de potencializar esse posicionamento contra alguns dos principais pilares da cultura ocidental e de sua racionalidade estabelecida.

Referências bibliográficas:

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

HOISEL, Evelina. *Supercaos: Os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

LIMA, Marisa Alves. *Marginália – arte e cultura na idade da pedra*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

PAULA, José Agrippino de. *PanAmérica*. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.

_____. *Lugar Público*. São Paulo: Editora Papagaio, 2004.

_____. *Tribuna da imprensa*. Rio de Janeiro p.11, 21 Jul. 1967.

_____. *Diário de Notícias*, 3 de Setembro de 1967, p.52.

RISÉRIO, Antônio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972.

SCHWARCZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. Companhia de Bolso. São Paulo, 2014.

TEMPORALIDADES DISSONANTES DE DAVID MITCHELL: TEMPO CINDIDO E SIMULTANEIDADE TEMPORAL EM *CLOUD ATLAS*

Davi Silistino de Souza (UNESP/IBILCE)¹

Resumo: No presente trabalho, analisaremos de que maneira os conceitos de tempo duplo e cindido, e de simultaneidade temporal, propostos por Bhabha (2013), aparecem no romance *Cloud Atlas*, de David Mitchell. Dessa forma, será evidenciada, em primeiro lugar, a presença do tempo duplo, notadamente o pedagógico e o performático, permeando as ações das personagens da narrativa. Em segundo lugar, mostraremos que na obra as temporalidades são ambivalentes e não teleológicas, isto é, que se cruzam e serpenteiam entre si. Por meio do estudo da constituição dessas temporalidades, será possível compreender mais a fundo a forma pela qual as protagonistas subalternas lutam contra o poder repressivo da hegemonia.

Palavras-chave: *Cloud Atlas*; Homi Bhabha; Tempo; David Mitchell

Tempo duplo e cindido

Homi Bhabha, em *O local da cultura* (2014), de forma didática, propõe a existência de um tempo diferente do conhecido, manifestando-se de forma dupla e cindida. Assim, a divisão temporal para o autor constitui um tempo tradicional e hegemônico, sendo denominado de “tempo pedagógico” e um novo e subalterno, sendo denominado de performático.


As motivações de Bhabha por trás dessa conceitualização estão baseadas no questionamento da

“[...] visão homogênea e horizontal associada com a comunidade imaginada da nação. Somos levados a interrogar se a *emergência* de uma perspectiva nacional – de natureza subalterna ou de elite – dentro de uma cultura de contestação social poderia articular sua autoridade “representativa” naquela plenitude do tempo narrativo [...]” (p. 234)

Essa emergência é, na realidade, a impossibilidade de compreender a História, as narrativas construídas na literatura e em discursos na sociedade, por meio de uma temporalidade tradicional. Assim, o autor revela que não há meios de interpretar a contemporaneidade por meio de uma perspectiva unilateral, devendo haver uma abertura para as demais possibilidades e temporalidades.

Tratando especificamente do tempo pedagógico, podemos notar que Bhabha o interpreta como resultado de “[...] reivindicações hegemônicas ou nacionalistas de domínio cultural [...]” (BHABHA, 2014, p. 243), por meio de uma visão monológica e

¹ Graduado em Licenciatura em Letras (UNESP/IBILCE). Contato: dvssouza@hotmail.com.



linear dessas narrativas. Há uma centralização dos discursos e uma unificação do senso de uma história homogênea e contínua; isto é, “[...] não permite a transparência das fissuras do presente, das vozes minoritárias, transformando a comunidade numa representação horizontal do espaço.” (SANTANA, 2014, p. 8).


Esse tipo de tempo apresenta uma rigidez inconfundível, buscando “[...] princípios constantes da cultura nacional na tentativa de voltar a um passado nacional ‘verdadeiro’, frequentemente representado nas formas reificadas do realismo e do estereótipo.” (BHABHA, 2014, p. 247). Por meio do senso de autenticidade e veracidade dos fatos, há uma priorização por mostrar uma perspectiva hegemônica, isto é, a dos que detém do poder em detrimento dos marginalizados.

Apesar de ser um romance característico por amplificar a voz dos subalternos, na obra de Mitchell há, em determinados momentos, a presença de uma temporalidade pedagógica, ainda que apresentando fissuras de uma temporalidade subalterna latente. Nota-se tal ocorrência na primeira história, narrada pelo advogado estadunidense Adam Ewing, representante, ainda que no final dissidente, da hegemonia. Afinal, Ewing é um homem, branco, heterossexual e de classe social abastada. Durante o capítulo, é possível notar momentos em que se nota uma desconsideração de outras possibilidades temporais, ignorando a cultura subalterna e posicionando as narrativas em uma ordem teleológica e eurocêntrica. Tal fato pode ser percebido no momento em que Sr. D’Arnoq está contando a Henry Goose e Adam Ewing como funciona a colonização inglesa em ilhas próximas à Nova Zelândia:

Henry perguntou se os missionários estavam atualmente ativos nas ilhas Chatham, momento em que Sr. Evans e Sr. D’Arnoq trocaram olhares e o último nos informou: ‘Não, os Maori não aceitam calorosamente que nós, *Pakeha*, estraguemos os Moriori deles com muita civilização’. Eu questionei se existia ou não uma doença como ‘muita civilização’. (MITCHELL, 2004, p. 10)²

Nesse excerto, podemos visualizar o funcionamento desse “tempo horizontal, homogêneo e vazio da narrativa” (BHABHA, 2014, p. 247), por meio do qual a única

² Tradução nossa do excerto: “Henry asked if missionaries were now active on the Chathams, at which Mr. Evans and Mr. D’Arnoq exchanged looks and the former informed us: ‘Nay, the Maori don’t take kindly to us *Pakeha* spoiling their Moriori with too much civilization.’. I questioned if such an ill as ‘too much civilization’ existed or no?” (MITCHELL, 2004, p. 10)



forma temporal concebida pelos colonizadores é justamente a ocidental teleológica. Qualquer possibilidade de considerar os eventos, a cultura, os costumes ou o tempo dos subalternos é relegada, como se, de fato, não existisse. Subestima-se, portanto, a independência epistêmica e cultural desses grupos.


Tendo em vista essa realidade, Bhabha (2014) traz a segunda divisão de tempo, isto é, o tempo performático, como uma temporalidade contemporânea, proveniente de uma cisão temporal e da emergência das vozes subalternas. É, de fato, caracterizado por permear narrativas existentes nas fissuras e nas margens da História, as quais muitas vezes são apagadas pela temporalidade pedagógica. De fato, segundo Santana (2014), poderíamos inclusive considerá-lo um resultado “[...] da tessitura dos retalhos descartados pela narrativa pedagógica.” (p. 8).

Em termos da temporalidade dos eventos subalternos, isto é, da temporalidade performática no romance, pode-se notar que em cada uma das histórias da obra de Mitchell as personagens de grupos marginalizados conquistam a possibilidade de fala. O que à princípio é uma fissura na temporalidade pedagógica, torna-se, a cada capítulo, uma plataforma maior para a exposição de uma outra perspectiva.

Assim, se no início da narrativa de Ewing o prisma do colonizador é acentuado, ao atingir o final, o tempo linear e homogêneo perde certo espaço para a performatividade. Autua, representante dos escravos Moriori, lentamente ganha voz no romance, contribuindo para a mudança ideológica em Ewing. Podemos notar esse fato desde o momento em que as personagens conversaram pela primeira vez:

“Eu marinheiro capaz!”, insistiu o Negro. “Eu ganho passagem!” Tudo bem, disse a ele (duvidoso das afirmações de ser ele um marinheiro de linhagem) & insistiu para se entregar às misericórdias do capitão imediatamente. “Não! Eles não escuta eu! Nade de volta, seu preto sujo, eles dizem & jogam eu no mar! Você advogado, né? Você vai, você fala, eu fico, eu escondo! Por favor. Capitão escuta você, senhor Ewing. Por favor.” (MITCHELL, 2004, p. 26)³

³ Tradução nossa do excerto: “‘I able seaman!’ insisted the Black. ‘I earn passage!’ Well & good, I told him (dubious of his claim to be a sailor of pedigree) & urged him to surrender himself to the captain’s mercies forthwith. ‘No! They no listen I! *Swim away home, Nigger*, they say & throw I in drink! You lawman aye? You go, you talk, I stay, I hide! Please. Cap’n hear you, Missa Ewing. Please.” (MITCHELL, 2004, p. 26)



Encaminhando até o momento em que Ewing reflete sobre Autua ter-lhe salvado a vida:


Ao terceiro dia eu conseguia sentar, alimentar, agradecer meus anjos da guarda e Autua, o último Moriori livre nesse planeta, pela minha libertação. Autua insiste que, se eu não o tivesse salvo de ser atirado ao mar por ser clandestino, não poderia ter me resgatado & então, de certa forma, não foi Autua que preservou minha vida, mas eu mesmo. (MITCHELL, 2004, p. 506)⁴

Ambos esses excertos servem para mostrar de que maneira o tempo performático, centralizado em Autua, interrelaciona-se com o tempo pedagógico e hegemônico, abrindo um espaço entre discursos racistas e preconceituosos da época. Desde o momento em que o índio Moriori encontra-se com Ewing, sua voz começa a existir na narrativa e na temporalidade eurocêntrica, algo que culmina com o momento em que Autua salva Ewing e o auxilia a mudar de perspectiva. Isto é, Ewing torna-se adepto do movimento abolicionista, admitindo a existência de uma (pluri)temporalidade.

A visão do advogado transforma-se, nesse momento, gravemente: as ideologias racistas restantes em Ewing extinguem-se quando dá conta de que as crenças em uma sociedade igualitária e pacífica leva diretamente à materialização desse mundo. Ou seja, acreditar e propagar pensamentos e posturas preconceituosas, somente levam a criação e perpetuação de um universo binário e marginalizador. É justamente o surgimento da força da temporalidade performática que propicia a Ewing uma tomada de decisão: ser abolicionista.

Retornando a conceitualização das temporalidades por Bhabha, apesar da separação das temporalidades de forma didática, é reforçado pelo pesquisador a existência de uma relação ambivalente entre os tempos; um não existe sem o outro. Mas, principalmente, existe uma junção entre os dois. Ou melhor, das fronteiras entre os dois há “[...] uma liminaridade *interna* contenciosa, que oferece um lugar do qual se fala sobre – e se fala como – a minoria, o exilado, o marginal e o emergente.” (BHABHA, 2014, p. 242)

⁴ Tradução nossa do excerto: “By the third day I could sit up, feed myself, thank my guardian angels & Autua, the last free Moriori in this world, for my deliverance. Autua insists that had I not prevented him from being tossed overboard as a stowaway he could not have saved me & so, in a sense, it is not Autua who has preserved my life but myself.” (MITCHELL, 2004, p. 506)



O tempo performático não rejeita o tempo pedagógico, mas propõe um tipo de temporalidade cindida e ambivalente. Segundo Bhabha (2014), “[...] o performático introduz a temporalidade do entre-lugar. A fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza o significado do povo como homogêneo.” (p. 240). A homogeneidade na versão da História dá espaço para diferentes possibilidades e perspectivas temporais; a versão oficial e hegemônica divide o palco com a versão subalterna.


Em *Cloud Atlas*, a relação temporal é estabelecida mais firmemente na última história em termos cronológicos, isto é, no capítulo “Slosha’s Crossin’ An’ Ev’rythin’ After”. Aqui a perspectiva temporal performática trazida pela figura de Zachry, um jovem da tribo dos Valleymen, entra em contato com a pedagógica trazida pela representação de Meronym, estudiosa de uma tribo mais evoluída e tecnológica. Essa narrativa em específico revela de que maneira as duas formas de temporalidade são capazes de coexistir num movimento de cooperação e união.

Zachry, como membro da subalternidade (por se ver predado por tribos mais agressivas, como os Kona) não confia a princípio em Meronym, surgindo choques nesse movimento temporal. De fato, o início da narrativa está repleto de sobreposições e conflitos entre o pedagógico e o performático. Entretanto, a união posterior entre as personagens permite uma convivência pacífica, na qual um contribui e ampara o outro em momentos de dificuldades. Zachry, que questionava muito as intenções de uma tribo hegemônica estar presente e interferindo na vida da tribo, chega a conclusão de que a oposição e os extremismos não ajudam. Vemos nos excertos seguintes como o jovem muda de opinião acerca da tribo de Meronym, percebendo que ambas as tribos são capazes de viver em conjunto, cada uma respeitando os limites culturais do outro:

Qualquer que seja a razão pela qual Meronym decidiu scalar essa montanha maldita, eu não creitei qu’ ela jamais trairia os Valleymen, não, não no meu coração [...]. Minha amiga nos deu uns comprimidos depois do trabalho árduo e dormimos o sono sem sonhos do rei astrônomo. (MITCHELL, 2004, p. 282)⁵

Eu tendi porque Meronym não tinha dito a verdade completa sobre a ilha dos prescientes e da tribo também. As pessoas creditam que o

⁵ Tradução nossa do excerto: “Whatever Meronym’s cause was for scalin’ this cussed mountain, I din’t b’lief she’d ever judas no Valleysman, nay, not in my heart. [...] My friend gived us both med’sun pills after grinds an’ we slepted the no-dream sleep o’ the ’stron’mer king.” (MITCHELL, 2004, p. 282)



mundo é construído de uma forma; então dizer que estão erradas é retirar os abrigos das cabeças delas, e talvez da sua. (MITCHELL, 2004, p. 282)⁶

Zachry toma essa atitude depois de muita ponderação, em que reflete que as temporalidades pedagógicas e performáticas devem coabitar o entre-lugar. A personagem vê em Meronym não mais uma inimiga, dona de uma temporalidade imposta, agressiva e silenciadora, mas compreensiva e acolhedora. Para isso, Meronym também tem que sair da zona de conforto e tratar os Valley men como sujeitos; ou seja, possuidores de uma espiritualidade, cultura, linguagem, hábitos e entre outros.

Dessa maneira, na relação ambivalente entre as temporalidades, não se toma como irrelevante ou desnecessário um dos lados, ou seja, não se dá destaque e poderio a uma parte em específico. A plataforma de exposição em *Cloud Atlas* transita entre os tempos, de forma que, por exemplo, o tempo pedagógico da enfermeira Noakes (quarta história), de Bill Smoke (terceira história), por exemplo, luta para existir junto ao tempo performático de Timothy Cavendish (quarta história), de Luisa Rey (terceira história).


Segundo Souza (2011),

No tempo performativo, a história, como no tempo pedagógico, narra a nação de um ponto de vista também hierárquico. No entanto, ao invés da versão do alto da hierarquia, tem-se a versão de baixo. É a história dos vencidos, dos excluídos e silenciados – índios, negros, mulheres, homossexuais etc. (p. 44).

Os subalternos apreendem o holofote por meio dessa proposta temporal, podendo contar as narrativas por meio das perspectivas deles. No entanto, a construção da temporalidade não exclui ou simplesmente sugere uma inversão de papéis.

A análise dos tempos de Bhabha, na realidade, de acordo com Souza (1994, p. 565 *apud* SOUZA, 2011), “[...] não procura substituir meramente a força do discurso colonial por um discurso anticolonial mais forte, mas sim, instaurar um processo agonístico, onde a autoridade e as certezas aparentes do discurso colonial são subvertidas, questionadas e desestabilizadas.” (p. 45). Deveras, esse processo agonístico constrói-se num movimento de serpenteio: em determinados momentos os grupos

⁶ Tradução nossa do excerto: “I und’stended why Meronym’d not said the hole true ’bout Prescience Isle an’ her tribe too. People b’lief the world is built so an’ tellin ’em it ain’t so caves the roofs on their heads’n’maybe yours.” (MITCHELL, 2004, p. 282)



hegemônicos põem-se à frente da exposição e, em outros, os grupos subalternos são possibilitados à fala.


Simultaneidade temporal e a metáfora do deus Chronos

Encaminhando a discussão para a ambivalência e concomitância temporal de Bhabha, Santana (2008) traz uma metáfora esclarecedora para a compreensão do tempo, vendo na representação do deus da antiguidade Chronos uma possibilidade de associação com o conceito que estamos defendendo. Na filosofia pré-socrática, Chronos é considerado a personificação do tempo, proveniente possivelmente do deus grego Cronus, responsável pela colheita. Entre diversas representações, Chronos pode ser encontrado segurando uma ampulheta, cujo movimento unidirecional, que guia os grãos de areia de um lado ao outro, denota um tempo de característica linear.

Santana (2014) associa essa forma temporal com a historicidade hegemônica e teleológica, enxergando os acontecimentos históricos por uma perspectiva que despreza qualquer outra manifestação temporal destoante. Segundo a pesquisadora, essa representação do deus grego denota uma “[...] temporalidade historicista, horizontal, um conceito de tempo no qual acontecimentos são apresentados em sua historicidade fixa. O evento, com princípio e fim determinados, converte-se numa sucessão de ações presas a uma historicidade linear [...]” (SANTANA, 2014, p. 6)

Essa temporalidade rígida, que constrói uma narrativa sólida e oficial dos acontecimentos, é questionada por Bhabha, que vê a necessidade “[...] de um outro tempo de *escrita* que seja capaz de inscrever as intersecções ambivalentes e quiasmáticas de tempo e lugar que constituem a problemática experiência ‘moderna’ da nação ocidental.” (BHABHA, 2014, p. 230). E, de fato, com os adventos da contemporaneidade, o pesquisador é capaz de perceber indícios de uma abertura maior para outras temporalidades, as quais possibilitam uma verticalidade no tempo das narrativas.

Tal forma temporal também está presente na metáfora de Santana (2014), a qual nota que, a fim de narrar acontecimentos não-hegemônicos, há a necessidade de uma temporalidade mais maleável. Assim, outra possibilidade representativa do deus é a de Chronos com uma serpente rodeando o braço e a mão, denotando, segundo a autora, um tempo que serpenteia de forma espiralar, isto é, um tempo ambivalente e sem duração.



Ou, assim como Althusser (*apud* BHABHA, 2014), “Espaço sem lugares, tempo sem duração.” (p. 232).

Ao associar o modo de passagem do tempo com o movimento da serpente, Santana (2014) evidencia que os acontecimentos não ocorrem de forma linear, num deslocamento único e dual. Apresenta-se agora a possibilidade de um movimento difuso, com diversos destinos incertos nos quais a narrativa perpassa, reconhecendo que passado, presente e futuro estão intimamente conectados, e que as subalternidades não mais são completamente marginalizadas e esquecidas.


O romance de Mitchell caracteriza-se por revelar essa segunda noção de tempo. De acordo com as classificações de Bhabha, Timothy Cavendish, protagonista da quarta história, tem uma percepção bastante aguçada da realidade em que vive. Segundo O’Donnell (2015),

Timothy Cavendish descarta duas acepções comuns de temporalidade – do tempo linear e unidirecional em relação à porção de aleatoriedade que existe no universo, e do tempo como modo de repetição e eterno retorno – em favor da concepção de tempo continuamente desmoronando e expandindo, suas divisões ou “dobras” comprimidas umas nas outras e deslocadas em concordância com os ritmos e assinaturas de tempo do momento. (p. 96)⁷

Da mesma maneira que outras personagens da obra, o já idoso Cavendish recusa as percepções tradicionais de temporalidade, possivelmente admitidas por ele na fase adulta, ao notar que a linearidade do tempo é um mito. Logo no início da segunda metade da narrativa, após sofrer um derrame e iniciar o processo de rememoração depois de um curto período de amnésia, o editor começa a refletir sobre os aspectos do tempo: “Tempo, nenhuma flecha, nenhum bumerangue, mas uma sanfona.” (MITCHELL, 2004, p. 354).⁸ O que seria uma sanfona senão um objeto que realiza um movimento de serpentear? Ou seja, uma movimentação em espiral, sem início e nem fim, com diversas intersecções, retornos e avanços.

⁷ Tradução nossa do excerto: “Timothy Cavendish discards two common notions of temporality – that of time as linear and unidirectional in relation to the quanta of randomness that exists in the universe, and that of time as a mode of repetition and eternal return – in favour of a concept of time as continuously collapsing and expanding, its divisions or ‘folds’ compressed into each other and splayed concordant with the rhythms and time signatures of the moment.” (O’DONNELL, 2015, p. 96)

⁸ Tradução nossa do excerto: “Time, no arrow, no boomerang, but a concertina.” (MITCHELL, 2004, p. 354).



O movimento oscilante da serpente de Chronos permite ainda a consideração de que as diferentes temporalidades, isto é, o tempo passado, presente e futuro estão indissociáveis na visão da contemporaneidade. Em tal ponderação, as ações que já aconteceram estão intrinsecamente interligadas com os eventos do presente e do futuro; da mesma forma que as atitudes tomadas no tempo futuro são indissociadas das outras duas formas de tempo.

Num período em que se traz o questionamento se “Teria o tempo depois de matar o espaço enquanto valor, cometido suicídio?” (BAUMAN, 2014, p. 150), a narrativa de Mitchell nos permite considerar uma visão diferenciada acerca do tempo. De acordo com O’Donnell (2015), no romance,

[...] o emprego da estrutura da narrativa e de formas de intertextualidade, no qual o passado continua interferindo com o futuro, e o futuro continua reaparecendo e se referindo ao passado, sugere o nível em que *Cloud Atlas* explora os movimentos do tempo passado, passando e vindo a passar [...]. (p. 95)⁹

Contrariando um esquema de tempo teleológico, personagens de tempos passados estão ligados à fatos e ocorrências do presente e do futuro; assim como personagens do futuro repetem e criam paralelos com ações realizadas no passado e presente. A mistura entre os tempos pode ser notada de maneira mais palpável quando personagens de uma narrativa começam a ter sonhos e lembranças de períodos anteriores e posteriores, explorados em outras narrativas no romance. Vyvyan Ayrns, famoso músico clássico que acolhe Robert Frobisher, personagem principal e subalterno da segunda narrativa, durante um sonho tem acesso a eventos que acontecerão na quinta narrativa, no espaço de trabalho de Sonmi~451:

Pela primeira vez V.A. estava inseguro de si mesmo. “Eu sonhei que ... estava em um café atormentador, brilhantemente iluminado, mas subterrâneo, sem saída. Eu estava morto há um longo, longo tempo. Todas as garçonetes tinham o mesmo rosto. A comida era sabão, a

⁹ Tradução nossa do excerto: “[...] his employment of a narrative structure and forms of intertextuality in which the past keeps interfering with the future, and the future keeps recurring in the past, suggest the degree to which *Cloud Atlas* explores the movements of time past, passing and to come [...]” (O’DONNELL, 2015, p. 95)

única bebida era copos de espuma de sabão. A música no café era [...] essa.” (MITCHELL, 2004, p. 79)¹⁰

De forma inexplicável – pelo menos em uma concepção temporal hegemônica –, uma personagem de uma narrativa ambientada no começo do século XX na Europa, sonha com um espaço e personagens de meados do século XXII na Coreia. Aqui, o serpentear dos eventos e das temporalidades faz com que o típico tempo de passado, presente e futuro influence um ao outro, afinal Ayrš chega a compor uma música baseada na versão futura que escutou no sonho.

Luisa Rey, protagonista da terceira história, também tem acesso a informações e lembranças que são de momentos passados:

A música na loja The Lost Chord Music Store resume todos os pensamentos da Spyglass, Sixsmith, Sachs, e Grimaldi. O som é pristino, fluvial, espectral, hipnótico ... intimamente familiar. Luisa permanece, arrebatada, como se vivesse em um fluxo de tempo. “Eu conheço essa música”, fala ao balconista, o qual eventualmente pergunta se ela está bem. [...]

“Onde ouvi isso antes?”

O jovem homem encolhe os ombros. “Não pode ter sido em mais do que um punhado de lugares na América do Norte.”

“Mas eu conheço. Te garanto que eu *conheço*.” (MITCHELL, 2004, p. 408-409)¹¹

Da mesma forma que reconhece o sexteto composto por Robert Frobisher, personagem do período anterior, quase no final da história Luisa Rey identifica outro artefato que a leva a questionar o tempo teleológico. No instante em que a personagem se dirige a um cais a procura de um navio contendo o relatório de Sixsmith, passa por acaso pelo navio *Prophetess*, meio de transporte de Adam Ewing na primeira narrativa:


¹⁰ Tradução nossa do excerto: “VA. was unsure of himself for once. ‘I dreamt of a ... nightmarish café, brilliantly lit, but underground, with no way out. I’d been dead a long, long time. The waitresses all had the same face. The food was soap, the only drink was cups of lather. The music in the café was [...] this.’” (MITCHELL, 2004, p. 79)

¹¹ Tradução nossa do excerto: The music in the Lost Chord Music Store subsumes all thoughts of Spyglass, Sixsmith, Sachs, and Grimaldi. The sound is pristine, riverlike, spectral, hypnotic ... intimately familiar. Luisa stands, entranced, as if living in a stream of time. ‘I know this music,’ she tells the store clerk, who eventually asks if she’s okay.
[...]

‘Where have I heard it before?’

The young man shrugs. ‘Can’t be more than a handful in North America.’

‘But I know it. I’m telling you I know it.’” (MITCHELL, 2004, p. 408-409)



O navio do século XIX está, de fato, restaurado lindamente. Apesar da missão, Luisa se distrai com uma gravidade estranha que a faz parar por um momento e olhar ao cordame, escutando o ranger da madeira.

“O que há de errado”, sussurra Napier.

O que há de errado? A marca de nascença de Luisa pulsa. Agarra-se nas pontas desse momento elástico, mas elas desaparecem no passado e no futuro. “Nada”. (MITCHELL, 2004, p. 430)¹²

A demarcação temporal rígida perde espaço para um tempo maleável, que permite que ambas as histórias estejam interconectadas. Por mais que Rey não desconfie da existência de Ewing, a sensação e o pulsar de sua cicatriz fazem com que seja transportada para momentos passados da primeira narrativa.

Além desses exemplos diretos em que há uma interligação temporal, podemos também observar paralelismos entre as histórias e as temporalidades. Assim, não é por acaso que o local para onde as escravas clones funcionárias do Papa Song iriam ao se “aposentar” é o mesmo onde a sobrinha de Rufus Sixsmith, correspondente das cartas de Robert Frobisher, trabalha em uma pesquisa em radioastronomia. Esse, ainda, é o lugar onde se passa a última narrativa, num futuro pós-apocalíptico. Também não é por acaso que ambas (primeira e última história) narram os conflitos entre duas tribos, respectivamente os Maoris e os Morioris, e os Kona e os Valleymen. Nos dois casos, uma tribo apresenta uma ideologia mais pacífica e menos conflitiva que a outra, sendo a última baseada na violência e no canibalismo.


Portanto, tanto Bhabha quanto Mitchell seguem o *zeitgeist* da contemporaneidade, trazendo noções temporais e espaciais distintas da tradição. Ao evidenciar a existência das temporalidades pedagógica e performativa, Bhabha revela a existência de um tempo duplo e cindido, marcado pela presença da perspectiva das minorias, a qual tem sido continuamente apagada pela historiografia hegemônica. Em paralelo, Mitchell proporciona momentos de exposição aos grupos subalternos de uma forma a prover o pacifismo e a igualdade entre os diferentes grupos sociais.

Mais do que isso, Bhabha nos apresenta a existência do tempo simultâneo e ambivalente, baseado na metáfora da serpente em Chronos. Tal tempo não apenas

¹² Tradução nossa do excerto: “The nineteenth-century ship is indeed restored beautifully Despite their mission, Luisa is distracted by a strange gravity that makes her pause for a moment and look at its rigging, listen to its wooden bones creaking.

‘What’s wrong?’ whispers Napier.

What is wrong? Luisa’s birthmark throbs. She grasps for the ends of this elastic moment, but they disappear into the past and the future. ‘Nothing.’” (MITCHELL, 2004, p. 430)



possibilita a quebra com as estruturas tradicionais, teleológicas e hegemônicas, como também permite que tempos futuros, passados e presentes interajam. Em um período como a contemporaneidade, na qual diversas áreas do conhecimento dialogam em termos temporais, Mitchell nos fornece um excelente exemplo de como as obras literárias são capazes de trazer o movimento temporal serpenteante e a simultaneidade temporal.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Z. Z. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2014.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MITCHELL, D. *Cloud Atlas*. London: Random House, 2004.

_____. David Mitchell, The Art of Fiction No. 204: Entrevistador: Adam Begley. Nova York: The Paris Review, 2010. Disponível em: <<http://www.theparisreview.org/interviews/6034/the-art-of-fiction-no-204-david-mitchell>>. Acesso em: 07 nov. 2016.

SANTANA, G. S. . Mito fundador, narrativas e histórias: a representação identitária sulbaiana em Iararana. In: *I Encontro Baiano de Estudos em Culturas - I EBECULT*, 2008. I EBECULT. Salvador: FACOM - UFBA, 2008. p. 1-8.

SOUZA, A. S. A nação, a viagem: aproximações entre Corsino Fortes e Sousândrade. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 15, n. 29, p. 39-55, 2o sem. 2011. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/viewFile/4268/4415>. Acesso em 13 nov. 2016.

A (ANTI)UTOPIA EUGÊNICA EM *O PRESIDENTE NEGRO* DE MONTEIRO LOBATO E *ADMIRÁVEL MUNDO NOVO* DE ALDOUS HUXLEY

Evanir Pavloski (UEPG)¹


Resumo: As obras de Monteiro Lobato e Aldous Huxley compõem um *corpus* emblemático das discussões e controvérsias que, nas primeiras décadas do século XX, envolveram os ideais de desenvolvimento social e humano. Distanciadas temporalmente em apenas seis anos, *O presidente negro* (1926) do autor brasileiro e *Admirável mundo novo* (1932) do escrito britânico figuram comunidades prospectivas, nas quais a manipulação das heranças genéticas se tornou uma prerrogativa governamental. Assim, a presente comunicação objetiva discutir comparativamente as figurações (anti)utópicas desses autores, tendo em vista o seu caráter dissonante com alguns dos principais ideais da modernidade.

Palavras-chave: Utopia. Distopia; Eugenia. Monteiro Lobato. Aldous Huxley.

O gênero utópico – assim como o seu contraponto, formalizado esteticamente pela literatura antiutópica ou distópica - reúne em seu *spectrum* obras de diferentes matrizes culturais e orientações ideológicas. Tal diversidade se torna ainda mais aparente quando, para além de recortes sincrônicos da produção literária, observam-se transformações do gênero em uma perspectiva diacrônica, as quais, indubitavelmente, são influenciadas por mudanças socioculturais no fluxo do tempo. O presente artigo tem como objetivo a análise comparativa de dois romances do início do século XX que, apesar de terem sido produzidos em contextos sociais distintos, apresentam semelhanças entre suas dimensões formais, temáticas e retóricas, as quais podem ser mais propriamente compreendidas sob a luz do utopismo. Dessa forma, a abordagem comparativa de *O presidente negro* de Monteiro Lobato e de *Admirável mundo novo* de Aldous Huxley compreende, ao mesmo tempo, a perspectiva sincrônica como forma de evidenciar os temas em comum apreensíveis nas narrativas e o horizonte diacrônico da literatura utópica como forma de perceber as atualizações do gênero nas obras.

Primeiramente publicado na forma de folhetim entre os meses de setembro e outubro de 1926, *O presidente negro* foi o único romance produzido por Monteiro Lobato. Em sua publicação seriada, a obra foi apresentada nomeada como *O choque das raças*, mas a edição integral lançada pela Companhia Editora Nacional no mesmo ano já trazia o título definitivo. Segundo o próprio autor, em carta enviada ao amigo


¹ Professor adjunto do Departamento de Estudos em Linguagem e do Mestrado em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa (PR). E-mail: evanir.pv@gmail.com



Godofredo Rangel, a narrativa foi produzida como estratégia para adentrar o mercado editorial dos Estados Unidos, país para o qual Lobato havia sido nomeado como adido do consulado brasileiro. “Minhas esperanças estão todas na América. Mas o 'Choque' só em fins de janeiro estará traduzido para o inglês, de modo que só lá pelo segundo semestre verei dólares. Mas os verei e à beça, já não resta a menor dúvida” (LOBATO, 1959, p. 189). Ressaltamos neste ponto que, devido a mudanças na política econômica brasileira, o autor declarara no ano anterior a falência da Editora Monteiro Lobato e Cia. e se encontrava em certa dificuldade financeira.

O enredo da obra que, segundo Lobato, angariar-lhe-ia muitos dólares pode ser resumido da seguinte forma: o protagonista, Ayrton Lobo, é um funcionário de uma empresa fluminense que sofre um acidente de carro na região de Friburgo e é resgatado por um excêntrico e brilhante cientista conhecido popularmente como Professor Benson. Ayrton é levado para a casa de campo do pesquisador britânico, onde é apresentado a uma surpreendente invenção: uma máquina chamada de “porviroscpio”, que permite observar qualquer os acontecimentos de qualquer recorte temporal, tanto passado quanto futuro. Após a repentina morte de Benson, Ayrton é convidado pela filha do inventor para uma série de encontros semanais, nos quais ela descreve eventos e transformações futuras. Mais especificamente, ela discorre sobre o ano de 2228 e as respectivas condições sociais no Brasil e nos Estados Unidos. No século XXIII, a nação brasileira fora dividida em duas: uma formada pelos estados do sul-sudeste e habitada predominantemente por descendentes de imigrantes europeus; e a outra constituída pelos outros estados da antiga república e habitados por uma população majoritariamente composta por indígenas, negros e mestiços. Por sua vez, a divisão do eleitorado estadunidense entre dois candidatos brancos nas eleições de 2228, possibilitara a subida ao poder do primeiro presidente negro do país.

O romance *Admirável mundo novo*, publicado em 1932, figura uma ordem mundial futurista, na qual todos os indivíduos são manufaturados por meio da fertilização *in vitro* e manipulados geneticamente para se enquadrarem física e intelectualmente na classe social específica que ocupam. Esse processo é complementado por métodos de condicionamento comportamental que asseguram uma relativa homogeneidade dos sujeitos, de acordo com as suas posições na rígida hierarquização da sociedade. O enredo da obra se desenvolve predominantemente em




Londres, no ano 2540, ou, 632 D.F. (Depois de Ford), substituição de referencial histórico que já exemplifica o industrialismo ufanista que caracteriza o espaço ficcional.

Com base nos breves resumos apresentados, as duas obras parecem apresentar até o momento mais diferenças do que semelhanças. Ao inscrevermos as narrativas na tradição da literatura utópica, no entanto, os pontos de aproximação entre elas se tornam mais evidentes.

Desde que Thomas More apresentou o neologismo utopia em sua obra *Sobre o Melhor Estado de uma República que Existe na Nova Ilha Utopia*, diferentes áreas do pensamento contribuíram para a pluralização semântica e a sofisticação conceitual do termo. Por meio de seu potencial mimético e simbólico, a literatura figurou essas transformações, as quais se manifestaram predominantemente em dois planos de expressão e de conteúdo nas obras: de um lado, a utopia como arquétipo genérico, que recuperava o caráter essencialmente descritivo de uma sociedade perfeita aos moldes da obra de More; e, de outro lado, o idealismo utópico como elemento intradieético dos textos, seja como representação de um espaço alternativo no universo ficcional, seja como forma de reflexão, projeto ou devaneio de personagens. O ponto comum entre as duas formas de representação é o contraste do idílio figurado ou idealizado com a realidade empírica, o que possibilitava um fortalecimento da crítica social integrada à dimensão retórica dos textos. Como defende o filósofo político Isaiah Berlin “a menos que possamos conceber algo perfeito, não podemos entender o que significa a imperfeição” (BERLIN, 1991, p. 33-34).

Entretanto, fortes críticas ao idealismo utópico e suas consequências para o pensamento social já podem ser encontradas em obras dos séculos XVII e XVIII. Ainda que outros textos e autores pudessem ser elencados como representantes da sátira ao imaginário utópico, consideramos particularmente emblemático o pensamento de Johann Gottfried Herder (1744 – 1803), para quem as idiossincrasias que definem cada ser humano são, em grande parte, condicionadas por fatores histórico-culturais de cada sociedade, as quais constituem um corpo social que, ainda que não completamente uniforme, delinea o que chamaríamos de identidade cultural. Essas especificidades, tanto de foro individual quanto coletivo, inviabilizariam um processo de universalização de anseios e de paradigmas ético-morais, o que, conseqüentemente, obstruiria a projeção de utopias totalizantes, a não ser que se tornassem totalitárias. Berlin afirma que



(...) só as ciências naturais abstraem o que é comum, generalizam. As relações humanas estão fundamentadas no reconhecimento da individualidade, que talvez não possa jamais ser exaustivamente descrita, e menos ainda analisada (BERLIN, 1991, p. 43).


Na segunda metade do século XIX, a impossibilidade de um idílio social e a própria incapacidade dos seres humanos em coexistir em tal espaço é defendida por escritores como Edward Bulwer-Lytton e Jack London. No início do século XX, a crítica ao utopismo se transforma em um arquétipo formal por meio da chamada literatura distópica, que pode ser exemplificada pelas obras de Ievgueni Zamyatin, George Orwell e do próprio Aldous L. Huxley.

Desde então, os que crêem na possibilidade da perfeição social tendem a ser acusados por seus oponentes de tentarem impingir uma ordem artificial a uma humanidade relutante, de tentarem inserir, como se fossem tijolos, os seres humanos em uma estrutura preconcebida, de forçá-los em um leito de Procusto e de dissecá-los na busca de um esquema sustentado com fanatismo. (BERLIN, 1991, p. 48-49).

Diante disso, é importante perceber que relações entre as representações utópicas e distópicas não são necessariamente dicotômicas. Se, por um lado, podemos afirmar que, no que tange à liberdade individual, poucos aceitariam de bom grado habitar as sociedades controladoras de Ievgueni Zamyatin ou Ray Bradbury; por outro lado, poucos também seriam aqueles que aspirariam viver em comunidades como aquelas figuradas por Tommaso Campanella em *A cidade do sol*, por Francis Bacon em *A nova atlântida* ou mesmo por Platão em *A república*.

Para que o funcionamento dessas sociedades ficcionais tenha êxito, portanto, rígidos processos de padronização cultural e identitária devem ser levados a cabo. As utopias demandam a caracterização de um modelo utópico de sujeito, cujo senso de individualidade seja desintegrado em nome do bem estar coletivo. É justamente no desvelamento dessa homogeneização coletiva latente nas utopias tradicionais que as antiutopias embasam considerável parte de suas críticas.

Entretanto, no que concerne a estabilidade social, parte considerável de ambos os tipos de figuração apresentam aspectos semelhantes que, em certo ponto de vista,



poderiam ser considerados positivos. Ainda que não haja liberdade individual plena, não há também nesses espaços ficcionais problemas como fome e miséria.

Nesse sentido, as utopias e antiutopias discutem, a partir de propostas retóricas distintas para o discurso ficcional, os comprometimentos necessários para a consolidação de um projeto de sociedade modelar. Em outros termos, a realização da utopia demanda sacrifícios compartilhados por todo o corpo social, exigência que pode, em última análise, caracterizá-la como distópica. Como salienta Gianni Vattimo,


Ainda que a questão esteja diante de nós, é preciso uma reflexão específica para que a percebamos: é a descoberta de que a racionalização do mundo se volta contra a Razão, a partir dos seus objetivos de perfeição e emancipação; e faz isso não por erro, acidente ou subversão, mas exatamente porque é perfeitamente realizada² (VATTIMO, 1992, p. 78, *tradução nossa*).

Ambos os romances abordados nesse trabalho representam espaços ficcionais prospectivos que encontram na racionalização a resposta para a estabilidade de suas estruturas. É preciso salientar, todavia, que tanto os Estados Unidos da obra de Lobato quanto o Estado Mundial da narrativa de Huxley não atingiram o ápice de seu desenvolvimento social, aspecto que, em termos narratológicos, permite a existência de conflitos para a progressão do enredo e a própria adaptação do utopismo ao gênero romanesco. Raymond Trousson afirma que

Nada surpreende já que, por natureza, a utopia subordina a narração à descrição, portanto nega o romance concebido como história, ou seja, uma seqüência de eventos encadeados no tempo e segundo um princípio de causalidade. (TROUSSON, 2005, p. 132).

Dessa forma, a completa interrupção do fluxo histórico ainda não se efetivou nas figurações utópicas dos romances, possibilitando a existência de grupos sociais e personagens que questionam o panorama social em formação. Em *O presidente negro*, a rivalidade entre coletividades formadas a partir de questões de raça e de gênero obstrui a realização plena de um modelo societário. Já em *Admirável mundo novo*, algumas falhas

² Although it stands before our very eyes, to grasp it requires a particularly concerted reflection: it is the discovery that the rationalization of the world turns against reason and its ends of perfection and emancipation, and does so not by error, accident, or a chance distortion, but precisely to the extent that it is more and more perfectly accomplished.



nos processos de manipulação genética e de condicionamento justificam a presença de personagens que desafiam a ortodoxia do regime.

Ainda que sob pontos de vistas diferentes, os dois autores tematizam o ideal do progresso como sendo a base para o surgimento de seus respectivos espaços ficcionais. Nesse sentido, Lobato e Huxley são herdeiros de uma convicção na inevitabilidade da evolução das sociedades históricas, que no século XIX alcançou, para muitos, o status de axioma.


Com efeito, a noção de progresso começa a instalar-se agora na arena historiosófica, como um dos principais sucedâneos do arbítrio divino e, mesmo, deste como ato pessoal de Deus, da finalidade providencial, tanto mais quanto encerra, senão um paraíso como termo, pelo menos um “mundo sempre melhor” como uma proximidade terrena, dentro do tempo histórico, dependente apenas da atuação do homem. (GUINSBURG, 2005, p. 14-15)

Monteiro Lobato exortava a formação de uma arte literária tipicamente brasileira, que figurasse uma realidade social que precisava ser discutida e transformada. De acordo com essa proposta, as representações futuristas de um território brasileiro dividido por questões raciais e de uma nação estadunidense próxima de atingir seu mais elevado grau de eficiência servem como parâmetros de contraste para o conservadorismo e a estagnação do Brasil. Como vimos, esse efeito de contraste entre real e ficcional já corresponde a um das principais características do gênero utópico.

Em sua produção crítica e epistolográfica, o autor defendia firmemente o desenvolvimento científico, o progresso econômico e a independência cultural como formas de libertar o país da influência europeia e de consolidar a identidade nacional.

O meio inteligente de sustar o separatismo e o comunismo é indireto: é dando ferro e petróleo ao país. Ferro, matéria prima da maquina; petróleo, matéria prima da energia que move a maquina. Com a máquina teremos transporte e, portanto, mobilização das riquezas nacionais. Essa mobilização trará onimoda riqueza, trará destruição dos regionalismos hostis, trará alívio á miséria do povo, causa de todos os comunismos desesperados. (LOBATO, 1948, p. 255)

Aldous Huxley, por sua vez, cultivava uma perspectiva muito cautelosa em relação ao progressismo e cientificismo. Para o autor, as instrumentalizações ideológicas e sóciopolíticas desses ideais na esfera social poderiam resultar em idílios




democráticos ou pesadelos totalitários. Considerando esse posicionamento, é possível entender mais propriamente a maneira pela qual a sátira é organizada por Huxley em *Admirável mundo novo*, uma vez que a sociedade representada é ao mesmo tempo extraordinariamente avançada e rigidamente controladora. Em grande medida, a distopia do autor britânico é a realização concreta de uma utopia orientada por um racionalismo capitalista exacerbado. Não obstante, é evidente no romance que o progresso científico encontra termo no aperfeiçoamento quase definitivo do Estado Mundial. Como afirma um dos Dirigentes Mundiais na obra, “não podemos permitir que a ciência desfaça sua própria obra. Eis porque limitamos com tanto cuidado o âmbito de suas pesquisas” (HUXLEY, 1982, p. 276).

Esse reconhecimento do caráter dual do cientificismo não está ausente da obra de Monteiro Lobato, o que sugere que, apesar de um entusiasta da pesquisa científica e de seu papel no desenvolvimento da nação, o autor era plenamente consciente do seu potencial destrutivo e autoritário. À guisa de exemplificação, podemos citar a insistência do Professor Benson para que o “porviroscópio” fosse destruído após a sua morte de forma a evitar o seu uso ilegítimo. Outro exemplo é o terrível efeito da invenção do cientista John Dudley, cujos raios, ao alisar os cabelos dos negros estadunidenses – traço que ainda provocava estigmatização social - esterilizava-os permanentemente.

Ademais, em ambos os romances, a expansão industrial é uma das bases da sociedade modelar e encontra na figura do empreendedor estadunidense Henry Ford (1863 – 1947) seu ícone mais importante.

Na obra *O presidente negro*, a personagem Miss Jane afirma, em uma de suas preleções diante do protagonista, que Ford representaria a gênese de uma forma de idealismo orgânico que teria influenciado diretamente o desenvolvimento dos Estados Unidos, tendo como resultado a sociedade figurada de 2228.

Por mais audacioso que nos pareça o pensamento de Henry Ford, que é ele senão o reflexo do mais elementar bom senso? [...] No entanto, tamanha é a crosta que nos recobre o bom senso natural que Ford nos parece um messias da Ideia Nova. [...] Ninguém melhor do que eu poderá dizer isto de Henry Ford, porquanto devassei o futuro e por toda parte vi reflexos do seu pensamento. É pois o melhor tipo atual do idealista orgânico. Sonha, mas sonha a realidade de amanhã. (LOBATO, 1979, p. 47-48).



Para a filha do Professor Benson, a eficiência e o pragmatismo apreensíveis no pensamento do fundador da Ford Motor Company serviram de referência para a formação de um comportamento racionalista de toda a população estadunidense, o qual teria sido decisivo para a evolução da sociedade. Em comparação com o desenvolvimento dos países latinos, Miss Jane afirma que


O idealismo dos americanos não é o idealismo latino que recebemos com o sangue. Possuem-no de forma específica, própria, e de implantação impossível em povos não dotados do mesmo caráter racial. Possuem o idealismo orgânico. Nós temos o utópico. (LOBATO, 1979, p. 47).

Como podemos notar, o termo utopia é utilizado nesta passagem com a acepção de um projeto irrealizável e, portanto, antinatural em oposição a uma noção de um projeto funcional e potencialmente bem sucedido em termos práticos.

Em *Admirável mundo novo*, o culto à importância social de Henry Ford assume contornos místicos, o que redundava na divinização da imagem do empresário. Obviamente, o aparente exagero se justifica pelo sistema capitalista e positivista que caracteriza a distopia de Huxley. Nesse contexto, Ford assume o lugar de Jesus Cristo como redentor e guia da humanidade para novos tempos. A própria marcação do tempo passa a ser realizada por meio das abreviaturas a. F. (antes de Ford) e d. F. (depois de Ford). “Todas as cruces foram cortadas em cima e transformadas em T. Também havia algo chamado Deus [...] Agora temos o Estado Mundial. E comemorações do dia de Ford, Hinos da Comunidade e Serviços de Solidariedade” (HUXLEY, 1982, p. 77).

Além dessa inegável importância para a estruturação dos espaços ficcionais, Henry Ford simboliza também um perfil identitário, cujas características como, por exemplo, o racionalismo positivista, servem de parâmetro para os habitantes das (anti)utopias. Como ressaltamos anteriormente, o pleno funcionamento das estruturas sociais modelares impõem a prescrição de um modelo de indivíduo. A esse respeito, tanto Lobato quanto Huxley tematizaram, ainda que de formas diferentes, a teoria eugênica em suas obras.

Primeiramente, é importante salientar que a eugenia como prática de aperfeiçoamento da raça é um princípio recorrente no gênero utópico desde *A república*



de Platão. Além dessa reincidência diacrônica, as teses eugênicas eram consideravelmente populares no início do século XX.

Em *O presidente negro*, Monteiro Lobato discute a questão do aprimoramento das raças no futuro das sociedades brasileira e estadunidense. No primeiro espaço figurado, a inexistência de um programa cientificamente razoável para o controle populacional teria causado um desequilíbrio tão grande na distribuição das raças nos estados da federação que o país estaria dividido em 2228.


O Antigo Brasil cindira-se em dois países, um centralizador de toda a grandeza sul-americana, filho que era do imenso foco industrial surgido às margens do Paraná. Com cataratas gigantescas ao longo do seu curso, acabou esse fecundo Nilo da América transformado na espinha dorsal do país que em eficiência ocupava no mundo o lugar imediato aos Estados Unidos. O outro, uma republica tropical, agitava-se nas velhas convulsões políticas e filológicas. Discutiam sistemas de voto e a colocação dos pronomes da semi-morta língua portuguesa. Os sociólogos viam nisso o reflexo do desequilíbrio sanguíneo conseqüente à fusão de quatro raças distintas, o branco, o negro, o vermelho e o amarelo, este ultimo predominante no vale do Amazonas (LOBATO, 1979, p. 77-78).

Diante disso, é possível afirmar que no Brasil do século XXIII, os limites que separam a utopia da distopia são geograficamente demarcados e racialmente determinados.

Por sua vez, os Estados Unidos teriam conseguido, por meio de políticas de imigração e do controle de natalidade, consolidar um corpo social constituído por pessoas de um padrão racial considerado superior. Ao contrastar as práticas realizadas nos dois países, Miss Jane defende que

A nossa solução foi medíocre. Estragou as duas raças, fundindo-as. O negro perdeu as suas admiráveis qualidades físicas de selvagem e o branco sofreu a inevitável piora de caráter, conseqüente a todos os cruzamentos entre raças dispares. Caráter racial é uma cristalização que às lentas se vai operando através dos séculos. O cruzamento perturba essa cristalização, liquefá-la, torna-a instável. A nossa solução deu mau resultado. (LOBATO, 1979, p. 49).


Entretanto, falhas na execução de políticas eugênicas pelo Estado ficcional de Lobato fez com que, no ano 2228, o número de negros se equiparasse à população de descendentes de europeus, fator determinante na eleição presidencial que então se



aproximava. Neste momento específico revelado pelo “porviroscópio”, os dois partidos políticos existentes se dividem com base na identidade de gênero. Se, por um lado, o então presidente representa os interesses dos homens brancos, claramente preocupados com a propagação dos discursos feministas; por outro lado, a candidata do Partido Feminino objetivava o crepúsculo do domínio masculino em todas as esferas da sociedade e, para tanto, precisa obter o poder necessário. Percebe-se, dessa forma, um confronto entre dois projetos essencialmente utópicos.

Diante dessa divisão, o apoio do líder negro Jim Roy se torna fundamental para o desfecho da corrida à Casa Branca. No último momento possível da votação, Roy pede aos seus apoiadores que votem nele mesmo para chefe do executivo. Com isso, o primeiro presidente negro da história estadunidense sobe ao poder. Inconformado com a derrota, o presidente Kerlog utiliza a ciência para que, por meio de um engodo, toda a raça negra seja esterilizada. Ao exaltar sua vitória final sobre seu opositor, a personagem afirma: “Não ha moral entre raças, como não ha moral entre povos. Ha vitória ou derrota. Tua raça morreu, Jim... [...] Com a frieza implacável do Sangue que nada vê acima de si, o branco pôs um ponto final no negro da América” (LOBATO, 1979, p. 112). Por meio desse ato violento, uma padronização genética é concretizada na pretensa sociedade modelar estadunidense.

No romance de Aldous Huxley, em contrapartida, a manipulação genética é um procedimento essencial para toda a organização social representada. No Estado Mundial, os indivíduos são literalmente produzidos por meio de fertilização *in vitro*, sendo os embriões manipulados de forma a se desenvolverem com características físicas e cognitivas concordantes com o estamento hierárquico que ocuparão. A estrutura social na obra é formada por cinco castas (*Alfa, Beta, Gama, Delta e Ípsilon*), dentre as quais qualquer forma de mobilidade inexistente. Considerando o processo industrial de “fabricação” de seres humanos, essa categorização não atende a parâmetros raciais, mas a uma necessidade inalienável do sistema capitalista: a divisão do trabalho. Nesse sentido, a homogeneização das individualidades e a determinação de um modelo de sujeito *Admirável mundo novo* não ocorre de forma totalizante. Ao contrário, a uniformidade é construída dentro de cada casta por meio de procedimentos eugênicos. O indivíduo utópico na obra de Huxley é definido pela sua predestinação social. Uma



personagem que ocupa o cargo de diretor de incubação no romance declara orgulhosamente diante de um grupo de estudantes:

Também predestinamos e condicionamos. Decantamos bebês já como seres humanos socializados, tanto Alfas como Ipsilones, tanto os futuros trabalhadores de esgotos como os futuros... Ele ia dizendo os “futuros dirigentes do Mundo”, mas, corrigindo-se, disse “futuros Diretores de Incubação” (HUXLEY, 1982, p. 34).


Não obstante, o aparato eugênico é complementado por métodos de condicionamento que asseguram a estabilidade social do regime como, por exemplo, técnicas pavlovianas de estímulo, resposta e reforço, a educação hipnopédica e a obrigatoriedade do consumo como mecanismo de alienação coletiva. Por meio desses dispositivos, o equilíbrio da sociedade ficcional é alcançado sem a utilização da violência, reconhecida por Huxley na própria obra como um instrumento de poder totalmente ineficiente. “Um estado totalitário realmente eficaz seria aquele em que o executivo todo-poderoso constituído de chefes políticos e de um exército de administradores, controlasse uma população de escravos que não precisassem ser forçados, porque teriam amor à servidão” (HUXLEY, 1982, p. 18).

Esse apreço pela submissão individual a cada casta e, em termos mais amplos, ao corpo social como um todo é também uma consequência da instrumentalização da eugenia na organização de uma estrutura modelar. Como salienta Jenni Calder, “em *Admirável mundo novo*, a maioria das personagens é feliz. Eles sofreram uma lavagem cerebral para serem felizes e sempre que a lavagem cerebral não funciona completamente, drogas auxiliam”³ (CALDER, 1976, p. 11, *tradução nossa*).

A exemplo do que acontece com Jim Roy e seus correligionários na narrativa lobateana, os indivíduos que desafiam o *status quo* - seja por irregularidades na manipulação genética como Bernard Marx e Helmholtz Watson, seja pela completa inadequação aos paradigmas sociais do Estado Mundial como John, O Selvagem -, são levados ao exílio ou à destruição na obra de Huxley.

À guisa de conclusão, o objetivo deste trabalho foi o de discorrer brevemente sobre a essência satírica das obras de Monteiro Lobato e de Aldous Huxley, tendo em

³ In *Brave New World* most of his characters are happy. They have been brainwashed into happiness, and whenever brainwashing cannot wholly work drugs can assist.



vista os seus enquadramentos genéricos na tradição da literatura utópica e as influências oriundas de tendências do pensamento social nas primeiras décadas do século XX, especialmente a herança dos ideais de progresso e as teorias eugênicas. Ao longo da discussão, procuramos demonstrar que os limites entre o idílio utópico e o pesadelo distópico são mais tênues e provisórios do que comumente se imagina em um primeiro olhar. Apesar dos possíveis comprometimentos ideológicos dos autores empíricos, reafirmamos que o tom irônico e, por vezes, trágico que compõe as suas respectivas dicções nessas narrativas, condensam pontos de vista que valorizam mais a problematização do que a reafirmação dos ideais utópicos.

Referências bibliográficas

BERLIN, Isaiah. *Limites da utopia: capítulos da história das idéias*. São Paulo: Companhia das Letras: 1991.

GUINSBURG, J. (org.) *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. São Paulo: Globo, 1982.

LOBATO, Monteiro. *Cartas escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1959. Vol. 1, p. 189.

_____. *O presidente negro*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

_____. *Prefácios e entrevistas*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1948.

TROUSSON, Raymond. Utopia e utopismo. *Revista Morus - Utopia e Renascimento*, Campinas, Unicamp, v. 02, p. 124 – 135, 2005.

VATTIMO, Gianni. *The transparent society*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.

MODERNIDADE E DISSONÂNCIA: EXPERIÊNCIAS DO CAOS E DA GUERRA NAS ESCRITAS DO EU

Flávia Amparo (UFF/CPII)

Resumo: De que modo os intelectuais reagiram aos anos de caos e crise, entre 30 e 40, marcados pelo horror da Segunda Guerra? Para refletir sobre as escritas da crise, procurou-se analisar a obra de três autores: Stefan Zweig, *Autobiografia: o mundo de ontem* e *O mundo insone*; Walter Benjamin, “Experiência e pobreza”, e Drummond, *Confissões de Minas*. Esse estudo pretende rastrear os traços de Modernidade e Dissonância presentes nesses escritos e, sobretudo, avaliar de que modo a crise da experiência afetou a obra dos intelectuais e impôs novas formas de reflexão e percepção do literário. Como a obra literária pode ressignificar o humano e trazê-lo de volta ao centro do palco na era das máquinas e do poderio bélico?

Palavras-chave: Modernidade; Dissonância; Crise.


*Eu vo-lo digo: é preciso ter ainda um caos dentro de si para gerar uma estrela bailarina.
Nietzsche (Assim falou Zarathustra)*

O pensador Edgar Morin, numa entrevista concedida ao portal *Fronteiras do pensamento*, define a principal crise que nos aflige no século XXI:

A crise geral da humanidade é a crise da humanidade que não consegue se tornar humanidade. Por quê? Porque todos os processos que conduziram essa humanidade a se reunir em um mesmo destino comum são, ao mesmo tempo, processos que nos conduzem a catástrofes futuras. E aqui indico dois aspectos contraditórios ou aparentemente contraditórios da globalização. Ela é a pior das coisas e a melhor das coisas que podem acontecer à humanidade. (MORIN, 2013)¹

A conclusão de Morin é que, se por um lado, tivemos um grande avanço da técnica e da tecnologia nos últimos anos, que nos fez capazes de criar armas de destruição em massa na mesma proporção em que esgotávamos recursos naturais essenciais à vida; por outro, nos encontramos irmanados dentro de uma crise globalizada, interligados pelos mesmos desafios ecológicos, políticos e econômicos. Estamos todos, indistintamente, sujeitos a um destino comum, o que o estudioso denomina de “comunidade de destino”, sendo impelidos, possivelmente, para o nascimento de uma nova concepção de mundo.

1




Portanto, se atentarmos para a história da humanidade, podemos atestar que a crise é o sintoma do esfacelamento de uma dada ordem, para o estabelecimento de uma ordem nova, a implementação de outra forma de organização do nosso mundo.

Para compreendermos esses primeiros 17 anos do séc. XXI, talvez seja necessário olhar para certa tendência de instauração de tensões finisseculares, que marcam a maioria das viradas de século, o que de certa maneira acentua um tipo específico de crise: a da virada dos séculos, como se o desfecho e o início de um novo tempo determinassem um ciclo de caos, crise e transformação. Uma vez que estamos tão mergulhados no contexto atual, debruçar-se sobre o passado costuma ser uma maneira de compreender aspectos comuns entre o hoje e o ontem, de maneira a pensar sobre ambos por um viés mais distanciado. A finalidade desse movimento surge como uma tentativa de compreender aspectos demasiadamente humanos, ou, conforme o que vemos em nosso tempo, demasiadamente desumanos.

Esse estudo pretende, portanto, concentrar-se na análise de algumas obras escritas na primeira metade do século XX, em especial entre os anos marcados pelas duas grandes guerras, captando as vozes de escritores que viveram em diferentes contextos e espaços, e que captaram esses acontecimentos catastróficos pelo filtro da sensibilidade. A partir de observações acerca do cenário mundial, captadas pela experiência individual, esses escritores registraram um momento de crise e de caos pelo viés do literário.

Três escritores foram escolhidos para dialogar sobre esse período de crise, irmanados por uma época em que toda a humanidade provou as consequências de uma loucura coletiva. A escrita surge para esses três autores como uma forma de registro das impressões de um tempo, alerta sobre as vaidades humanas e forma de libertação das memórias retidas: Stefan Zweig (*Autobiografia: O mundo de ontem e O mundo insone*), Walter Benjamin (“Experiência e pobreza”) e Carlos Drummond de Andrade (*Confissões de Minas*). Seus escritos trazem vivências diferentes, mas desembocam na experiência de recontar um tempo, com apurado olhar filosófico, antropológico, e até, profético, e de refletir a respeito do que pode levar a sociedade a extremos, seja em relação à privação e ao sofrimento do outro, seja em relação à aprendizagem da insensibilidade e ao desejo de suplantar o outro, forças capazes de provocar um processo de destruição em massa.

O primeiro sintoma dessa modernidade dominada pela técnica e, pouco a pouco, destituída de humanização decorre do declínio da experiência, em especial da experiência comunicável entre gerações, em que havia uma partilha de saberes entre os indivíduos. Em geral, essa experiência comunicável era transmitida quando os mais experientes




legavam aos mais jovens as tradições do passado para serem levadas adiante e transformadas em pecúlio comum.

Diante de um período de euforia, em que há um encantamento do homem pela máquina e a celebração do futuro como a única temporalidade desejável, Walter Benjamin descreve com pesar a falsa ideia da técnica como padrão de eficácia e de aperfeiçoamento do futuro. Na verdade, como voz dissonante de seu tempo, Benjamin antecipa os resultados decorrentes desse esvaziamento da experiência em favor do “novo”, num processo que ele chama de “galvanização”:

Porque não é uma renovação autêntica que está em jogo, e sim uma galvanização. (...) Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorratamente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa. (BENJAMIN, 1994, p.115-116)

De igual modo, Benjamin observa que esse novo tipo de barbárie, advindo dessa pobreza de experiência, não mais se relacionava a um destino individual, mas coletivo, uma vez que a guerra (no caso a Primeira Guerra Mundial) nos havia legado um marco negativo, de esvaziamento de sentido da experiência humanizadora, para dar lugar à aterradora realidade do campo de batalha. O filósofo foi um dos primeiros a perceber que a crise real que se efetuava era a da nossa humanidade que, sem poder competir com o novo padrão de eficácia – a das máquinas – nem com a indústria da crise como estratégia econômica imposta às nações derrotadas na Primeira Guerra, era exposta a situações-limite, às privações mais atrozes, até ser reduzida ao puramente instintivo, esvaziando-a de toda sensibilidade puramente humana.

Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora a escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente de tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. Uma nova forma de miséria surgiu com esse



monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem.
(BENJAMIN, 1994, p. 115).


Zweig, escritor austríaco, também discorre em sua autobiografia sobre o antes e depois da guerra, mostrando o sepultamento de um velho mundo e o nascimento de um novo modelo de sociedade, pautado na uniformização, na eliminação do diferente, na mecanização do indivíduo e na sua conseqüente desumanização.

A aceleração do crescimento mundial e as grandes descobertas da virada do século – o avião, o telégrafo, o automóvel, o telefone – encurtaram as distâncias entre o presente e o futuro e entre um lado e outro do mundo, mas esse súbito desenvolvimento técnico atingiu diretamente o indivíduo, que, na caixa de Pandora da civilização, confiou demasiadamente que a sua capacidade de criar máquinas e artefatos poderia lhe conceder um poder inigualável no plano das conquistas para além dos limites do corpo, esse “frágil e minúsculo corpo humano”.

A aceleração do tempo conduziu o homem a um ritmo frenético, produzindo um outro tipo de crise: a do tempo ou da falta de tempo. A premência das soluções rápidas e momentâneas não mais possibilita o amadurecimento de reflexões ou de soluções mais seguras e de longo prazo, tornando-nos vítimas de um imediatismo compulsivo e de ações decididas num curto espaço de tempo, o que resulta na precariedade das supostas soluções, ou ainda, em decisões equivocadas que vão gerar outras crises e problemas futuros.

Portanto, uma Primeira Guerra, que poderia ter sido exemplar para evitar a repetição dos mesmos erros do passado, acabou desencadeando questões ainda mais graves entre os países envolvidos e gerando ressentimentos que iriam insuflar a Segunda Guerra. O maior dos “ismos” dos movimentos europeus do pós-guerra, segundo atesta o próprio Zweig, poderia se resumir num único: o “excessãoismo”, pois a experiência de choque da Primeira Guerra havia produzido posteriormente uma febre de juventude, um desafio ousado da nova geração de implodir todos os limites, buscando uma liberdade total, que duraria apenas dez anos, para logo ser substituída pelo seu extremo oposto: o excesso de ordem, o uso da força pelos métodos mais violentos de submissão do fascismo e do nazismo.

Para nós hoje, que há muito riscamos a palavra “segurança” do nosso vocabulário, é fácil sorrir da ilusão otimista daquela geração ofuscada pelo idealismo de que o progresso técnico da humanidade forçosamente traria consigo uma ascensão também rápida em termos morais. Nós, que no novo século, aprendemos a não nos surpreender mais com nenhuma



eclosão de bestialidade coletiva, nós, que de cada dia esperamos ainda mais perversidade que do anterior, somos bem mais céticos em relação a uma educabilidade moral do gênero humano. Tivemos que dar razão a Freud, que viu na nossa cultura, na nossa civilização, apenas uma fina camada que a cada momento pode ser perfurada pelas forças destrutivas do submundo. Aos poucos, fomos obrigados a nos acostumar a viver sem chão sob nossos pés, sem direitos, sem liberdade, sem segurança. Há muito já renunciamos à religião de nossos pais, à sua crença numa ascensão rápida e constante da humanidade. A nós, que ganhamos experiência com a crueldade, aquele otimismo açodado parece banal ante uma catástrofe que nos fez retroceder mil anos de um só golpe em nossos esforços humanos. (ZWEIG, 2014, p. 22)

Tanto Benjamin quanto Zweig percebem que o argumento da técnica, contrariamente às vozes do seu tempo, não resultaria em avanços da sociedade, mas em retrocesso das relações humanas. Também o processo de “galvanização”, citado por Benjamin, é descrito por Zweig como essa “fina camada” de civilidade que pode ser perfurada a qualquer momento pela barbárie, pelos impulsos passionais do homem, tal como Freud havia observado. A experiência do caos e da privação eliminava a experiência social, cultural e humanizadora do homem, resultando no esvaziamento de sua capacidade de sentir, de refletir, de criar laços, de conviver com o outro. Conforme atesta Benjamin:

Podemos agora tomar distância para avaliar o conjunto. Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do “atual”. (BENJAMIN, 1994, p. 119).

Essa “pobreza” de experiência resulta numa espécie de cultura do comum, que, na falta de traços de personalidade, adota um perfil uniformizador, de indivíduos sem rosto e sem voz, que se igualam numa cultura de massificação. Zweig é profético ao observar o novo espírito de massa que surge no período entre guerras, que ele chama de uniformização do mundo a partir do cinema, do rádio, da moda, dos esportes e da dança, no artigo intitulado “Monotonização do mundo” (ZWEIG, 2013, p.211) em que descreve com grande acuidade o fenômeno hoje denominado “globalização”.

Zweig atenta ainda para dois polos geradores de monotonia, localizados em pontos diferentes do globo: Estados Unidos e Rússia, antevendo a futura bipolarização da Guerra Fria. Considerando que o artigo foi escrito em janeiro de 1925, é impressionante a capacidade profética de Zweig ao apontar as consequências e a origem dessa monotonia:


Origem: de onde vem essa terrível onda que ameaça levar de enxurrada tudo o que dá cor à vida, tudo o que é diferente? Qualquer pessoa que já esteve lá sabe: dos Estados Unidos. Os historiadores do futuro um dia haverão de registrar na página seguinte à da grande guerra europeia que na nossa época teve início a conquista da Europa pela América. Mais ainda: já está em pleno curso, mas nós ainda não o percebemos (todos os derrotados costumam pensar muito lentamente). (...) Ainda nos iludimos a respeito dos objetivos filantrópicos e econômicos dos Estados Unidos, quando, na verdade, estamos nos tornando colônias de sua vida, de seu estilo de vida, servos de uma lógica profundamente alheia à europeia: a da máquina.

(...) É dos Estados Unidos que vem a terrível onda de uniformidade que dá a mesma coisa a cada um: o mesmo macacão sobre a pele, o mesmo livro nas mãos, a mesma caneta entre os dedos, a mesma conversa nos lábios e o mesmo automóvel no lugar dos pés. Fatidicamente, do outro lado do nosso mundo, da Rússia, chega-nos a mesma vontade para a monotonia, de maneira transformada: o desejo do parcelamento do homem, da uniformidade da visão do mundo, a mesma vontade pavorosa de monotonia. (ZWEIG, 2013, p.130-131)

Esse visionário estava ciente da sua capacidade de prever o futuro a partir da observação de dados do presente, mas também estava consciente da febre irracional dos intelectuais do seu tempo, partidários de opiniões extremas que só fortaleciam a polarização conveniente aos conflitos e à guerra. Por ser pacifista, foi chamado de covarde e derrotista por grandes amigos; viu amizades de anos serem rompidas numa tarde, pois suas ideias demasiadamente sinceras e sensatas magoavam as fantasias provocadas pelo orgulho patriótico daqueles tempos. Definiu-se a si mesmo como uma Cassandra moderna, destinado a ver a verdade, mas a ser desacreditado pelos seus.

Apenas quando a desgraça se abate sobre a Europa no final da Primeira Guerra é que as ideias de Zweig passam, então, a fazer sentido aos ouvidos, outrora surdos, dos europeus. O ponto principal discutido por ele diz respeito ao papel preponderante dos homens de “razão” no fomento de ideias irracionais desse período, em especial os intelectuais que, traíndo o papel humanizador da literatura e das letras, usavam sua pena para fazer propaganda de guerra, o que ele vai chamar de “*Doping da excitação*”:

Guerra necessita da exaltação dos sentimentos, necessita que os beligerantes se entusiasmem pela sua causa e odeiem os adversários. Mas é próprio da natureza humana que os sentimentos intensos não se prolonguem indefinidamente, nem em um indivíduo nem em um povo, e a organização militar sabe disso. Por isso, precisa de um incitamento artificial, de um constante *doping* da excitação, e esse serviço de estimulação deve ser feito – com boa ou má consciência, honestamente ou por rotina – pelos intelectuais, os poetas, os escritores, os jornalistas. Eles tocam o tambor do ódio e bateram com força até doerem os ouvidos mesmo dos imparciais e até fazer estremecerem os corações.



Obedientes, na Alemanha, na França, na Itália, na Rússia, na Bélgica, eles serviram quase todos à ‘propaganda de guerra’ e, assim, ao delírio e ao ódio das multidões, em vez de combater a guerra. (ZWEIG, 2014, p. 212)


É importante constatar que esse *doping* continua sendo um eficiente artifício mesmo na contemporaneidade, e que a maioria das pessoas se deixa influenciar não apenas pela mídia impressa, quanto pela televisiva e virtual, que já deram mostras em nosso tempo da sua imensa parcialidade e dos seus objetivos e interesses voltados para a manutenção de grupos hegemônicos.

A guerra de papel, agora também de *pixels* e *bites*, nunca foi abandonada desde que as massas revelaram sua natureza influenciável e demasiadamente crédula. Contudo, é um equívoco pensar nessa “massa” como as pessoas menos instruídas. O discurso das mídias atinge os espectadores como um todo, daí a imensa necessidade de manter a lucidez num tempo de intolerância, pois quanto mais letrado um indivíduo, quanto mais acesso aos meios da cultura escrita ele tiver, tanto mais poderá servir de ferramenta eficaz de divulgação e replicação desses discursos.

Em muitos aspectos, o cenário do “mundo de ontem”, descrito por Benjamin e Zweig, assemelha-se ao mundo de hoje, em que a indústria da crise é imposta pelos governos por meio da expropriação do direito dos povos e à submissão destes ao medo de perder o pouco que lhes resta. No lugar da melhoria das condições de vida em sociedade, opta-se pela manutenção de um mínimo necessário à sobrevivência de milhares de pessoas.

O mundo contemporâneo encontra-se diante de muitos extremos, entre poderosos impérios governados por milionários e poderosos milionários governados por grandes impérios; entre intelectuais alimentados por seu próprio orgulho e por seus discursos esvaziados, crendo na técnica e na tecnologia por um mundo melhor, sem perceber que tudo isso já suplanta o valor do próprio homem. Existem ainda pequenos indivíduos que creem no materialismo, que se apegam aos seus bens e que acreditam no direito adquirido, quando nenhum direito é garantido nos estados de exceção, enquanto massas de todas as classes sociais são incendiadas pelo ódio – seja ele político, racial, religioso ou de gênero - somadas a multidões de expropriados a vagar pelo mundo sem as condições básicas de sobrevivência.

Memória e experiência, atributos tão descartados numa era de suportes de memória virtual e consumo de novidades, continuam sendo alimentos essenciais da vertente puramente humana e humanizadora da cultura e da sociedade, que nos relaciona a um




todo do qual fazemos parte, a um ontem que se faz hoje, a um viver comum que nos irmana e que nos orienta em relação ao futuro. Memória e experiência: convém partilhá-las sem usura, empreendendo um grande esforço por alcançar um conhecimento menos hermético e, portanto, mais compreensível aos olhos de todos.

Um olhar apurado sobre os anos 30 e 40, sobretudo para observar como os desafios do passado se processam no espaço coletivo do ontem e do hoje, pode ser percebido na obra de Carlos Drummond de Andrade. Em *Confissão de Minas*, diante de um mundo dominado pela técnica, o “frágil e minúsculo corpo humano” parece apequenar-se ainda mais e ser engolido ou aprisionado pelas máquinas e pela estrutura das grandes cidades:

A solidão é niilista. Penso numa solidão total e secreta, de que a vida moderna parece guardar a fórmula, pois para senti-la não é preciso fugir para Goiás ou as cavernas. No formigamento das grandes cidades, entre os rancos dos motores e o barulho dos pés e das vozes, o homem pode ser invadido bruscamente por uma terrível solidão, que o paralisa e o priva de qualquer sentimento de fraternidade ou temor. (...) Desta solidão está cheia a vida de hoje, e a instabilidade nervosa de nosso tempo poderá explicar o fenômeno de um ponto de vista científico; mas, poeticamente, qualquer explicação é desnecessária, tão sensível e paradoxalmente contagiosa é esta espécie de soledade. (ANDRADE, 2011, p. 28)

Apesar de o escritor tratar da solidão, no trecho em destaque, num contexto de análise crítica da obra do poeta romântico Fagundes Varela, é evidente a sua intenção comparativa relacionada à vida moderna, de modo a sobrepor as duas temporalidades. No livro drummondiano, o indivíduo das Minas Gerais filtra o outro pelo viés da subjetividade, buscando refletir sobre o ontem e o hoje e inscrever-se, de modo confessional, nas entrelinhas do discurso. Ora o confessional se constitui pelo discurso das escritas do “eu”, como em “Autobiografia para uma revista”, ora o confessional vem disfarçado pelo ficcional, como em “Um escritor nasce e morre”, embora permeado de semelhanças entre o escrito e o vivido pelo autor.

O contar e o contar-se é uma das portas de acesso à experiência comunicável, uma vez que concede à literatura um papel humanizador num período de crise da experiência, de isolamento do homem e de sobreposição da técnica em detrimento da vivência. O intercâmbio das experiências humanas no espaço da escrita continua sendo uma forma de resistência ao mundo fechado e imutável, constituído por um presente dominado pelo espírito de um tempo que não admite concessões e que se impõe pelo medo. Organizar o caos e, a partir dele, criar um espaço de convivência, ainda que solitária, entre o escritor



e o público, surge como um sopro de vida, de individualidade, que escapa do controle coercitivo e “monotonizador” do mundo.


A reafirmação do perfil dos sujeitos no contexto literário e o consequente interesse do público em narrativas que vão destacar as personalidades e a individualidade dos autores são importantes bases nas quais se fundamentam as identidades modernas e pós-modernas. A pesquisadora Leonor Arfuch destaca a cumplicidade entre autor e leitor nas narrativas biográficas/autobiográficas nos seguintes termos:

Se o valor biográfico adquire sua maior intensidade nos gêneros classificáveis como tais, é possível inferir seu efeito de sentido quanto ao ordenamento das vidas no plano da recepção. São laços identificatórios, catarses, cumplicidades, modelos de herói, “vidas exemplares”, a dinâmica mesma da interioridade e sua necessária expressão pública que estão em jogo nesse espaço peculiar onde o texto autobiográfico estabelece com seus destinatários/ leitores uma relação de diferença: a vida como uma ordem, como um devir da experiência, apoiado na garantia de uma existência “real”. (ARFUCH, 2010, p. 71. grifo do autor)

Os três autores estudados nesse artigo vão fazer de seus relatos, de suas experiências pessoais, matéria viva da literatura, de modo a registrar o espírito de um tempo conturbado por momentos de caos e de crise e marcado pelo declínio da experiência. O espaço literário surge como um campo humanizador, de intercâmbio de conhecimentos, de partilha de saberes. No caso drummondiano, essa partilha também surge como conselho dado às novas gerações no prefácio de *Confissões de Minas* tratando sobre a necessidade de se reformar o conceito de literatura:

Já não tenho medo de escravizar-me à vida, e acho que uma sutileza que não resiste à prova da convivência mais larga é apenas um vício. E digo aos rapazes: Rapazes, se querem que a literatura tenha algum préstimo no mundo de amanhã (o mundo melhor que, como todas as utopias, avança inexoravelmente), reformem o conceito de literatura. (...) Reformem a própria capacidade de admirar e de imitar, inventem olhos novos ou novas maneiras de olhar, para merecerem o espetáculo novo de que estão participando. Se lhes disserem que nada disso é novo e que já houve guerras, e depois armistícios e depois outras guerras etc., etc., não levem a sério essa falsa experiência histórica. Se tudo foi dito, então o remédio é o suicídio sob qualquer de suas formas, inclusive a do beato e precário contentamento de existir na época do rádio e das roupas de vidro. Prefiro acreditar que nada foi feito nem escrito nem descoberto. Que estamos começando a nascer, e que os gênios nacionais e estrangeiros não foram ainda inventados. (ANDRADE, 2011, p. 13-14)

No conselho dado às novas gerações, ecoam as palavras dos mestres de Drummond, em especial as de Mario de Andrade, que na longa correspondência pessoal trocada com



o jovem escritor aconselha-o a despir-se da experiência alheia, acadêmica e tradicional para vivenciar a própria experiência de juventude e construir a literatura advinda dessas vivências no contexto brasileiro, de modo a criar aquilo de que ele sentia falta no universo literário de seu país. (ANDRADE, 2002, p. 67-68)

Se ao jovem Drummond, homem do Novo Mundo, abriam-se novas perspectivas e meios de produzir literatura diante de tudo que ainda restava descobrir e fazer, a Walter Benjamin e a Stefan Zweig, personagens de um Velho Mundo perseguidos pela sombra de Hitler, não restaram muitas opções nesses anos de barbárie, tempos certamente ameaçadores. Diante das incertezas sobre o futuro e a possibilidade atroz de, sendo judeus, serem capturados pelo regime nazista ou de verem a guerra os alcançar mesmo em terras tão distantes, ambos vão cometer suicídio, respectivamente em 1940 (Portbou) e 1942 (Brasil).

A escolha pela morte não se relacionava certamente à escassez de palavras ou à precariedade do existir, mas ao medo da condenação a uma vida esvaziada de sentidos, em que se vissem obrigados à desumanização ou à perda da identidade. Na longa e terrível noite que se abateu na vida desses dois intelectuais europeus, não foi possível entrever a aurora de tempos mais amenos, mas a voz de Benjamin e Zweig continuam vivas em seus escritos, como memória de identidades marcadamente humanas e humanizadoras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções literárias, 2002.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

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

MORIN, Edgar. O caminho para o futuro da humanidade. In: *Fronteiras do pensamento*. (2016). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=81&v=V3t7UFTpDHE. Consulta em: 12 abril 2017.



ZWEIG, Stefan. *Autobiografia: o mundo de ontem: memórias de um europeu*. Trad. Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____. A monotonização do mundo. In: *O mundo insone: e outros ensaios*. Tradução: Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CIVILIZADO E BÁRBARO: O POETA ILUSTRADO

Flávia Pais de Aguiar (UFF)¹

Resumo: Este trabalho propõe analisar como a poesia de Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814), professor régio e poeta luso-brasileiro, esteve comprometida tanto com o processo de divulgação do desenvolvimento científico quanto com o pensamento ilustrado em voga que atravessava, não obstante aos códigos de comportamentos sociais, a concepção de um processo civilizatório (trans)formador de homens capacitados a executarem e prolongarem as mudanças que se processavam; para tanto, considera-se sua condição em conflito, uma vez que, embora tenha sua formação intelectual construída em território europeu e, portanto, civilizado, nasceu em terra bárbara, americana.

Palavras-chave: Poesia; Silva Alvarenga; Natureza; Civilização.

O poeta ilustrado no contexto setecentista.

Para refletir acerca da produção artística e/ou intelectual setecentista é necessário, antes de tudo, compreender todo um processo que modificou os códigos sociais e os padrões estéticos do Ocidente. Destaca-se, a partir desta perspectiva, o processo civilizatório, que foi gradativo e se espalhou no imaginário ocidental através de ideologias, mudanças de padrões comportamentais, progresso tecnológico, científico, econômico, cultural.

No contexto do século XVIII, a ideia de civilização atrelou-se ao do domínio da técnica e ao aprimoramento dos ofícios, bem como ao domínio das artes, da religião, das ciências, da filosofia, da moral e da vida política; a posse desses saberes e seu manuseio eficaz teriam a finalidade de preparar o homem para que participasse da e fosse útil à organização social. Ana Rosa Cloquet da Silva (2003), no artigo “A formação do homem público no Portugal setecentista: 1750-1777” vai apontar que o setecentos

assistiu a mais intensa transformação mental e social da época moderna, impulsionada pela ação de ideólogos e literatos imbuídos de um sentimento de inovação que se projetava sobre todas as ordens de coisas estabelecidas e pela crença na forma da razão transformadora. (2003, p.1).

Dentro de uma perspectiva de aprimoramento do homem, por via de vários processos que foram sendo incutidos e cada vez mais normativos, a organização da vida social e política aos moldes europeus, sobretudo os advindos da França, da Itália e da

¹ Graduada em Letras (UFF). Mestranda em Literatura Brasileira (UFF). Contato: flaviapais@hotmail.com

Inglaterra, tornou-se sinônimo de *civilização*. Presumia-se que os resultados da formação/educação se manifestavam com maior clareza e nitidez na vida civil – palavra derivada do latim *cives*, “cidadão”, donde vem *civitas*, a cidade-Estado, donde civilização.

Para compreender como ocorreu o processo civilizador, Nobeit Elias (1939) discute o conceito de cultura, que abrange, segundo o teórico, diferenças ligadas às identidades particulares de cada grupo ou nacionalidades. Elias tenta responder às perguntas sobre como os homens se tornaram educados e começaram a tratar-se com boas maneiras, ou, ainda como realmente ocorreu a mudança de comportamentos e sob que vias o processo civilizador se deu do Ocidente, em que consistiu, quais foram suas causas ou forças motivadoras.

Para tanto, analisa o conceito a partir de experiências que decorrem na França, Inglaterra e Alemanha. Para o pensador, tanto cultura quanto civilização lida com as diversas realizações do que movimenta uma sociedade, mas são contrárias em sua essência. Enquanto cultura se refere a um plano intelectual, abstrato, referenciado a partir da especificidade de uma só determinada sociedade, civilização liga-se a um plano prático e concreto em uma instância mais universal. No desenvolvimento da antítese entre Kultur e Zivilisation, Elias estabelece:

Em termos simples, sem interpretação filosófica e em relação clara com configurações sociais específicas, é expressa aqui a mesma antítese formulada por Kant, refinada e aprofundada no contraste entre cultura e civilização: ‘cortesia’ externa enganadora (*ou, para exemplifica, a prática do encômio*) vs. ‘virtude’ autêntica. (1994, p. 29)

E ainda, sobre isto, Elias (1939) aprofunda:

(É) difícil sumariar em algumas palavras tudo a que se pode descrever como civilização. / Mas, se examinamos o que realmente constitui a função geral do conceito de civilização, e que qualidade comum leva todas essas várias atitudes e atividades humanas a serem descritas como civilizadas, partimos de uma descoberta muito simples: este conceito expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo. (...) a consciência nacional. (...) a sociedade ocidental procura descrever a que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de sua tecnologia, a natureza de suas maneiras, a desenvolvimento de sua cultura científica ou visão do mundo (...) (1994, p.23).

As transformações ocorridas, para além de mudanças nos códigos éticos e normativos da convivência em sociedade, atravessaram também o campo das ciências e da tecnologia, seguindo uma perspectiva, afinada ao Século das Luzes, de que o domínio das técnicas representaria o domínio da natureza, a fim de que desta se retirassem bens úteis aos homens.

Michel Foucault (1935), em *As Palavras e as Coisas*, verifica, neste sentido, que as histórias das ciências ou das ideias imputam ao século XVIII a curiosidade despertada em cientistas, intelectuais e pesquisadores, de “se não descobrir, pelo menos dar uma amplitude e uma precisão até então insuspeitadas às ciências da vida.” (1995, p. 139). À curiosidade atrelava-se necessariamente a ideia de progresso. No caso específico de Portugal, esta ideia progressista estaria ligada, sobretudo, ao progresso econômico.

Ressalta-se que o movimento ocorrido no campo das artes, incluindo principalmente a Literatura, não foi diferente. Antonio Candido (1987), teórico entusiasta das ideias progressistas e civilizatórias, assume essa perspectiva ao afirmar, em *Literatura de dois gumes*, que

(...) os padrões clássicos no sentido amplo, abrangendo todo o período colonial, foram eficazes por vários motivos e sob suas diversas formas: Humanismo de influência italiana, no século XVI, Barroco de influência espanhola, no século XVII, Neoclassicismo de influência francesa, no século XVIII. Em qualquer dos casos, tratava-se de uma disciplina intelectual coerente que levou a exigência a se exercer com rigor; isto lhe deu consistência e resistência na sociedade atrasada e por vezes caótica do período colonial. (1987, p.213-214).

E é a partir desse processo de transformação via discurso civilizatório que poetas e intelectuais do século XVIII vão alinhar-se a uma proposta político-educacional marcada pela urgência do desenvolvimento da técnica, tendo em vista uma série de objetivos. Um novo sistema educacional apareceria nesse contexto, não só como um instrumento de propagação de novas políticas econômicas e de desenvolvimento técnico e científico, mas também como instrumento de mudanças de costumes, hábitos e normas sociais, cuja finalidade apontava, sobretudo, para a formação de cidadãos aptos a servirem a pátria, promoverem “projetos modernizantes” e garantirem a estabilidade dos novos moldes civilizadores.

Acerca disto, em Ana Rosa Clochet da Silva afirma que “o ideal de educação aparecia como condição necessária à fecundação das transformações processadas no

plano político, ou ainda, como novo instrumento potencializador de intervenção no poder da realidade”. (SILVA, 2003, p.3).

Tendo em vista o papel fundamental do poeta enquanto propagador de ideias e pensamentos modernos no contexto setecentista, é pertinente abrir espaço para uma discussão acerca do lugar conferido à poesia frente ao desenvolvimento e crescente prestígio das ciências modernas; nesta discussão cabe observar como, na poesia, a representação da natureza em diálogo com a cultura perpassa uma série de códigos estéticos e reflete, também, o conceito de civilização.

Para tanto, propõe-se aqui observar tais desdobramentos na poesia do poeta árcade Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749 – 1814), especificamente nos poemas “Às Artes” e “O Cajueiro”. Caberá destacar o lugar contraditório ocupado pelo poeta: nascido em solo americano, tem toda sua formação intelectual ancorada em base europeia, pois frequentara estudos de Matemática e de Direito Canônico em Coimbra.

A partir disso, propõe-se investigar como a visão do poeta vai de encontro a um discurso civilizatório sem deixar de contemplar a legitimação dos trópicos americanos, observando ainda, seu *entrelugar* de civilizado (via formação cultural) e de inculto (via nascimento - natural).

O discurso civilizatório na pena do poeta americano.

A discussão acerca do lugar conferido à poesia frente ao desenvolvimento e crescente prestígio das ciências modernas, no contexto do Portugal Setecentista, merece atenção na obra de Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Interessa aqui observar a identificação, no poema *O Cajueiro*, de um discurso entusiasta da concepção civilizatória e, portanto, engajado em um projeto modernizante que ampara a importância da cientificidade, mas que não coloca à margem desse projeto a natureza tropical.

Diante disso, o estudo crítico da obra de luso-brasileiros pode ganhar novas tonalidades ao se buscar compreender como suas poesias estiveram integradas à condição de ilustrado. No caso específico de Silva Alvarenga há de se destacar a atitude engajada manifesta em suas atividades como poeta, advogado e Professor Régio. Pode-se afirmar que o poeta nasceu em Vila Rica, Minas Gerais, era mulato e de origem humilde.

Quando jovem, já frequentava estudos preparatórios no Rio de Janeiro e, não muito depois, em 1771, principiava os estudos superiores na Universidade de Coimbra,

exatamente à época da reforma político-educacional empreendida por Marquês de Pombal; a reformulação do ensino, por carregar em seu cerne a concepção de uma transformação de toda base do saber, seria responsável pelo empreendimento da mudança econômica que urgia, principalmente, no contexto de Portugal. Gustavo Tuna (2009) verifica que

Se a pedagogia escolástico-jesuítica correspondeu a um atraso no ensino das Ciências e das Artes Liberais no Reino, o dado concreto é que a saída da ordem inaciana trouxe um desafio para o marquês de Pombal: o de reorganizar o sistema de ensino com vistas a realinhá-lo a um estágio que atendessem às necessidades do Estado. A ideia de realinhamento é plenamente justificada na medida em que o ensino na Universidade conimbricense, no campo político/filosófico e jurídico, havia se mantido alheio ao que se produzira e pensara após o Renascimento. (2009, p.26).

No campo das transformações, acreditou-se que a ideia de reformular o ensino estava atrelada, entre outras demandas, à formação de homens aptos a servirem à pátria; para tanto, a Educação precisava obter bases eficazes para imergir da esfera acadêmica e avançar para esferas sociais.

No cerne de toda reestruturação político-educacional estava a superação do atraso cultural do Reino como principal via de inversão da decadência econômica portuguesa. A importância da atuação de uma elite intelectual, nesse sentido, se dá à medida que era preciso focar no que Ana Rosa Clotet da Silva chamou de “criação do instrumento humano capaz de executar as reformas voltadas para o diagnosticado atraso econômico e cultural.” (2003, p.8).

Mas não muito distante desta preocupação, houve também o que Maria Elizabeth Chaves de Mello (2009) identifica como uma preocupação em se refletir a ideia de nação; ou melhor, em suas palavras:

é a partir da difusão das Luzes e dos progressos da burguesia que a ideia de nação é especificada e desenvolvida, adquirindo a importância de hoje. De fato, no século XVIII, tradição da história cíclica providencialista é rompida, substituindo-se a fé pela razão, objetivo maior das Luzes. (2001, p. 31-39).

O entusiasmo com que Silva Alvarenga se dedicou às questões acadêmicas e às políticas pombalinas foi grande. As posições iluministas, antijesuíticas, bem como as novidades artísticas representadas por Basílio da Gama, membro da Arcádia Romana de

quem se tornara grande amigo no período estudantil, agradavam ao poeta e eram por ele defendidas explicitamente.

Concluindo seu curso em 1776, o poeta formou-se em Cânones e regressou ao Brasil (Vila Rica) em 1777, onde começou a exercer a advocacia. Mudou-se para o Rio de Janeiro e abriu, em 1782, um curso de Retórica e de Poética, tornando-se “um influente preparador de gerações (alguns de seus discípulos participavam ativamente no processo da independência do Brasil)” (LUCAS, 2002, p.20). Secretário da Sociedade Literária, o poeta inseria-se no então ambiente cujo caráter era menos literário do que científico, visto que a sociedade era composta basicamente por médicos. (MORATO, 2005).

No ano de 1788, Silva Alvarenga recita neste ambiente envolto de cientificidade o poema “Às Artes”, em ocasião de comemoração dos anos da rainha augusta D. Maria I. Ao encarnar, de forma contundente, o ilustrado luso-brasileiro, atribuiu à poesia, enquanto parte integrante de sua ação intelectual, tanto a iniciativa pedagógica quanto o compromisso com o desenvolvimento das ciências através de um discurso civilizatório.

A leitura do poema na Sociedade Literária em comemoração à rainha aponta para a existência de três vieses de discussão articulados entre si: as formas de sociabilidade vigentes, a prática do encômio e o caráter pedagógico da poesia. Interligados, esses aspectos convergem no debate sobre as ideias e a ação pública do poeta setecentista. Isto ganha importância quando se compreende o lugar que ocupa o discurso literário latino-americano no confronto com o europeu, conforme discursa Silvano Santiago (2000), em *Uma Literatura nos Trópicos*, após utilizar como exemplo a metáfora sobre o rei Pirro, de Montaigne:

(...) a metáfora guarda em essência a marca do conflito eterno entre o civilizado e o bárbaro, entre o colonialista e o colonizado, entre Grécia e Roma, entre Roma e suas províncias, entre a Europa e o Novo Mundo, etc. Mas, por outro lado, as palavras do rei Pirro, ditadas por certa sabedoria pragmática, não chegam a esconder a surpresa e o deslumbramento diante de uma descoberta extraordinária: os bárbaros não se comportam como tal – exclama ele. (2000, p. 12)

Comum à poesia árcade, o endereçamento da produção poética elogiosa à figura pública aparece em primeira instância e não configura, apenas, intenção encomiástica; pensava-se que o sentimento de gratidão e exaltação do monarca engrandecia e elevava, também, a pátria, dentro de um pensamento de que o governante mais do que

representar, simbolizava a nação. Dessa maneira, se “De gratidão, de amor e de ternura. / Tal é, Rainha Augusta, a Vossa Imagem.” (ALVARENGA, 2005, p. 122), assim será também a imagem da pátria portuguesa.

Verifica-se que Silva Alvarenga dispunha de um perfeccionismo sutilmente traçado em versos equilibrados e de emoções controladas; nesse sentido, a escrita do poeta não oculta sua filiação ideológica consonante aos ideais Iluministas ou Árcades, e a moderação e clareza com que produziu revelam as marcas do enciclopedismo que atravessa a sua obra.

Isto se ilumina, por exemplo, quando o artista remonta à Poesia o mesmo equilíbrio que há nas Ciências diversas, através de escolhas precisas de vocábulos e contextos. Tal fator pode ser verificado especialmente quando o poeta trabalha com a alegoria de um grande desfile das Artes, cuja atração principal é a reunião dos saberes em sua diversidade, desde o científico, passando pelo cultural, até chegar ao artístico.

No poema *Às Artes*², por exemplo, o poeta encena um desfile cuja atração principal é a reunião dos saberes em sua diversidade, desde o científico, passando pelo cultural, até chegar ao artístico. A Matemática, “grave matrona”, abre o desfile do poema. Não poderia ser mais significativo, sobretudo dentro do contexto Iluminista em que a Razão sobrepuja a Fé; dessa maneira, se dá a apresentação primeira de tal ciência, cuja precisão numérica confere exatidão aos movimentos do universo: “(...) a mão exata / Dos Planetas descreve o movimento; / Por justas Leis calcula, pesa e mede / Forças, massas e espaços infinitos.” (vv. 8–12).

Na sequência, a Física Experimental, responsável por conhecer as causas e os efeitos da Matemática, é colocada como “a Deusa” poderosa capaz de dominar a natureza. Através de seu domínio, o homem conhece as “(...) primitivas cores / Que formam a beleza do Universo” (vv. 26–27). Por suas Leis, compreende-se sob quais processos ocorrem os fenômenos naturais, como a queda dos raios: “(...)E o mesmo Jove, / Se troveja e fulmina, e reconhece / Que ela o move, o rege, ela o desarma.” (vv. 31– 33); é importante observar que nessa passagem o fenômeno da *secularização* também é afirmado positivamente, não só por vias do discurso científico, mas por via do discurso mitológico.

A Física permite, ainda, que o homem explore as inúmeras possibilidades oferecidas pelo Universo, desde adentrar e descobrir o espaço sideral: “Por ela Nauta

² MORATO, Fernando. In: ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *Obras poéticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. 117 – 123.

ilustre e valoroso / Vendo abaixo dos pés as tempestades, / Vai sobre as nuvens visitar a Esfera.” (vv. 37–39), até morrer em prol de grandes descobertas que terão utilidade para o bem social: “Funesta glória, que custou a vida / Ao novo Prometeu, que ímpio roubara / A sutil chama do Sagrado Olimpo.” (vv. 34–36).

E, dessa forma, o poeta vai apresentando as demais Artes, utilizando um discurso afinado ao seu tempo: História Natural, Química, Medicina, Geografia, História, até chegar à Poesia, que encerra o desfile e “(...) celebra os Heróis e eterniza / no Templo da memória o Nome e a Fama / dos Ínclitos Monarcas (...)”. (vv. 117–119); tendo às mãos instrumento belos e valiosos, a mais bela das Artes entoa, junto à Calíope, musa da Poesia Épica, coros de engrandecimento à sabedoria e elogios ternos, de gratidão à Rainha Augusta.

Nos versos que encerram o poema, Silva Alvarenga dispõe de uma elaboração poética que se enquadra na proposta do que seria a literatura empenhada, nos moldes do teórico e crítico Antonio Candido³. O caráter didático da poesia em consonância com a forma, livre do tradicionalismo das métricas e das rimas, ganha expressividade ou, ainda, caráter humanizador, quando a produção de Silva Alvarenga busca inserir a América, através da natureza tropical, no cenário do mundo ocidental, tirando-a do lugar do primitivo, do estranho e do não civilizado.

Isso acontece tanto nos versos que se pôde observar mais acima, em que “as produções da Sábia Natureza” (v. 63) servem como companheiras do progresso, quanto no uso da alegoria que se refere ao clima tropical e do discurso de gratidão do povo americano, que é também capaz de louvar e receber a modernidade, a civilização:

“Vejo por terra a estúpida e maligna
Corte da Ignorância: e se ainda restam
Vestígios de feroz Barbaridade,
O tempo os vai tragando: assim, as folhas
Murchas e áridas caem pouco a pouco
Dos próprios ramos nas regiões d’Europa
Quando, pesado, o triste frio Inverno
Sobre carro de gelo açoita as Ursas
E fere as nuvens com aguda lança.
Chegam por vós aos mais remotos Climas
Premiadas as Artes: eu as vejo,
Eu as ouço, juntas neste dia,
Entre os transportes de prazer entoam

³ O crítico discute o conceito de *Literatura Empenha* em *Formação da Literatura Brasileira*. CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira – Momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

Ao vosso amável Nome (da Rainha Augusta) eternos hinos.
Eles voam, levando ao Céu sereno
Nas brancas asas os mais ternos votos
De respeito e de amor que vos consagra
Rude, mas grato, povo americano.” (vv. 61–78)

Assumindo o lugar do *outro*, do não-civilizado por nascimento, o poeta, civilizado por formação, tenta atribuir à sua literatura, fonte erudita artística, um espaço para a voz silenciada dos bárbaros:

A *fonte* torna-se a estrela intangível e pura que, sem se deixar contaminar, contamina, brilha ara os artistas dos países da América Latina, quando estes dependem de sua luz para o seu trabalho de expressão. Ela ilumina os movimentos das mãos, mas ao mesmo tempo torna os artistas súditos do seu magnetismo superior. O discurso crítico que fala das influências estabelece a estrela como único valor que conta. Encontrar a escada e contrair a dívida que pode minimizar a distância entre ele, mortal, e a imortal estrela: tal seria o papel do artista latino-americano, sua função na sociedade ocidental. (SANTIAGO, 2000, p.20)

A poesia recitada na Sociedade Literária, não em vão, entoa canções ao nome da rainha; cânticos esses que voam pelos céus serenos e levam à majestade o respeito e o amor do “rude” mas grato povo Américo. O poeta coteja com a ideia de conferir à sua terra, e conferir a si também, um espaço no mundo civilizado.

Pensando ainda nas contradições inerentes a Silva Alvarenga que, nascido em solo “inculto”, tal qual o cajueiro desgraçado⁴, filiou-se intelectualmente a uma terra que jamais lhe supriria um sentimento de pertencimento, faz-se compreensível a tímida, mas imponente tentativa de aproximação do discurso de civilização à natureza tropical.

O poema O Cajueiro, embora tenha um tom mais melancólico e menos esperançoso se comparado com “Às Artes”, ainda anuncia a fé no progresso e no engenho; os versos “Ser copado, ser florente / Vem de terra preciosa; / Vem da mão industriosa / do Prudente Agricultor.” (vv. 21 – 24) referenciam a modernização sob um olhar elogioso. Entretanto, a desesperança do poeta reside justamente na ausência da intervenção do “prudente agricultor” para modernizar o solo americano, conforme anunciam os versos: “Que a fortuna é quem exalta, / Quem humilha o nobre engenho; / Que não vale humano empenho, / Se lhe falta o favor.” (vv. 45 – 48).

⁴ O Cajueiro. MORATO, Fernando. In: ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *Obras poéticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. 223 – 225.

O elemento natural *cajueiro* é utilizado pelo poeta como referencial da natureza tropical, uma vez que a árvore é tipicamente brasileira, mas também como alegoria para si próprio: Cajueiro desgraçado, / A que fado te entregaste, / Pois brotaste e terra dura / Sem cultura e sem senhor. (vv. 1 – 4). Em ambas as formas de representação do cajueiro verifica-se a desesperança como lugar comum, uma vez que embora seja a América uma terra generosa em riquezas naturais, falta-lhe o favor, isto é, o investimento e o reconhecimento. Por sua vez, o eu-lírico, figurado como cajueiro desgraçado, denuncia, ainda que de maneira sutil, sua irreversível condição de bárbaro, pois ainda que tenha sua formação intelectual construída na Europa, berço da civilização, nascera em terra dura, sem cultura e sem senhor.

Com efeito, Maria Helena Rouanet, em *Eternamente em berço esplêndido*, anuncia características que podem ser atribuídas à poesia setecentista de Silva Alvarenga, produzida ainda sob os prenúncios de uma cor local: “(...) é possível ser nacional antes mesmo da existência de uma Nação instituída como tal; mas não é possível ser nacional sem ter olhos americanos devidamente voltados para tudo aquilo que caracteriza, de maneira intrínseca, a brasilidade.” (1991, p. 263)

Cumprir lembrar que os ideais de Silva Alvarenga, poeta setecentista “mais terno, mais brasileiro na sensibilidade rítmica” (CANDIDO, 2007, p.146), ainda que comprometidos e filiados à cultura europeia e sua concepção de progresso, não o permitiram renegar ou esquecer seu enraizamento em solo americano.

Conclusão

Propôs-se um estudo que conseguisse averiguar como na poesia de Manuel da Silva Alvarenga esteve expresso o compromisso do literato com o discurso setecentista que propunha estabelecer uma intensa transformação social sob bases progressistas.

A atitude educativa e a fé na ciência assinalaram a condição ilustrada do poeta árcade bem como referendaram o lugar conferido à lírica engajada. Entendeu-se que o louvor às ciências tematizado nos versos esteve implicado em assumir um discurso claramente civilizatório, ocupado em divulgar e exaltar o progresso científico. No entanto, o engajamento político-ideológico do poeta-ilustrado e homem público, ainda que comprometido e filiado à cultura europeia e sua progressão, não o fizeram renegar seu enraizamento no solo americano.

Considera-se de extrema importância redimensionar a sua diversificada atuação intelectual; isto significa conhecer com mais profundidade seu papel no universo

arcádico ultramarino e lusitano, afinal, um poema árcade pode ser lido para além de sua estrutura formal, pela sua interação com o contexto histórico no qual foi produzido.

Bibliografia

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira – Momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. Literatura de dois gumes. In. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987a.

ELIAS, Nobert. *O processo civilizador*. Tradução: Ruy 2. ed. Jungman; revisão e apresentação: Renato Janine Ribeiro. v.1, 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed Loyola, 2010

LUCAS, Fábio. *Autos da Devassa: prisão dos letrados do Rio de Janeiro, 1794*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. *Construindo o conceito de Literatura Nacional*. *Revista Gragoatá*. Nº 11, 2 sem. p. 31 – 39, Niterói, 2001.

MORATO, Fernando. Introdução. In: ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *Obras poéticas: poemas líricos, Glaura, O desertor*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Ed. Siciliano, 1991.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo: Ed. Rocco, 2000.

SILVA, Ana Rosa Clochet da. A formação do homem público no Portugal setecentista: 1750-1777. *Revista Intellectus*. Ano 02, vol. II, p.1-31, 2003.

TOPA, Francisco. *Silva Alvarenga – contributos para a elaboração de uma edição crítica das suas obras*. Porto, 1994.

TUNA, Gustavo Henrique. *Silva Alvarenga, representante das Luzes na América portuguesa*. São Paulo, 2009.



**ENTREATOS LITERÁRIOS: NOTAS SOBRE UM PERCURSO SUBJACENTE
ENTRE A LUZ NO SUBSOLO E CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA, DE
LÚCIO CARDOSO**

Frederico van Erven Cabala (UFF)¹
Orientador: André Dias (UFF)

Resumo: Neste trabalho, nos propomos a fazer uma leitura do planejado romance *Apocalipse* enquanto possível elo literário entre as seguintes obras de Lúcio Cardoso: *A luz no subsolo*, de 1936, e *Crônica da casa assassinada*, publicada em 1959. Tais livros apontam para um instigante paradoxo: embora estejam distantes no tempo em mais de vinte anos, esses romances possuem aproximações no plano estilístico, temático e estético. *A luz no subsolo* foi uma obra planejada para integrar um ciclo de romances que não se concretizou. O material de arquivo do segundo volume do planejado ciclo – *Apocalipse* – revela que o autor mineiro se debruçou sobre a ideia até o início da década de 1950, próximo ao início da escrita do seu livro mais conhecido. Assim, pretendemos conceber tal obra inacabada enquanto peça subjacente importante para se compreender uma possível coerência do projeto estético cardosiano.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso; Processo criativo; Arquivos; Crítica genética

*Tive mais de cem fracassos. E, para mim,
não tem a mínima importância. Para um
artista, o fracasso e o sucesso são iguais.
Os dois são impostores.*
Antônio Abujamra

Pretendemos abordar, neste trabalho, uma faceta oculta de um dos nossos prosadores mais sombrios. A trajetória artística de Lúcio Cardoso, além de evidenciar pontos luminosos como *A luz no subsolo*, *Crônica da casa assassinada* e *Mãos vazias*, conta com diversos projetos que poderíamos chamar de fracassados – e, para a nossa pesquisa, tentamos pintar o termo no sentido mais positivo possível.

Ao lançar *A luz no subsolo*, em 1936, o autor deixava claro, na capa da 1ª edição, que aquele livro seria parte de uma sequência intitulada “A luta contra a morte”, da qual o segundo volume – *Apocalipse* – já estaria em preparo. “A luta contra a morte”, entretanto, cessou no primeiro título. Anos depois, Lúcio planejou outra trilogia – “O mundo sem Deus” – da qual somente os dois primeiros títulos foram finalizados: *Inácio* (1944) e *O enfeitiçado* (escrito em 1947 e publicado somente em 1954).

A partir de 1940, houve uma tentativa de incursão do escritor mineiro por outras artes, o que também desaguou em alguns malogros. No teatro, Lúcio escreveu ao menos

¹ Mestrando em Letras (UFF). Contato: fredericocabala@gmail.com.

seis dramas em três atos, os quais tiveram pouco retorno positivo de público e crítica. O autor tampouco se satisfazia com as montagens das peças. Sobre uma montagem de *Angélica*, de 1950, o escritor registrou em seu diário “*Angélica*, levada à cena ontem, num teatro minúsculo e pouco confortável, constitui mais um fracasso para se ajuntar à série que me vem perseguindo ultimamente” (CARDOSO, 2012, p. 311).

A série de fracassos a que Lúcio alude parece estar relacionada com seu trânsito pelo cinema. Sua primeira tentativa de direção de um longa-metragem, *A mulher de longe*, de 1949, teve as filmagens abortadas após 25 dias seguidos de chuvas que impediram as filmagens em Itaipu, Niterói.

O caráter de incompletude gira até mesmo em torno da última – e mais louvada – obra do autor: *Crônica da casa assassinada* seria também parte de uma trilogia, juntamente com *O viajante* – este publicado postumamente por Otávio de Faria, que organizou o material inacabado – e *Réquiem*, este não foi além dos esboços iniciais.

Diante disso, para um autor em que a carga criativa foi tantas vezes interrompida, podemos equiparar, em termos de valor e interesse, o não realizado aos feitos finalizados.

Esperamos, assim, abordar aqui o papel do planejado *Apocalipse*, anunciado em 1936 na folha de rosto d’*A Luz no subsolo*, como matriz criativa de ideias que se desabrochariam mais de vinte anos depois na *Crônica*.

Como mencionado, pode-se ver que a capa da 1ª edição trazia essa marcação (Imagem 1). Na folha de rosto (Imagem 2), notamos que o segundo volume já teria nome e estaria em preparo: se chamaria *Apocalipse*, objeto de nossa maior atenção.



Imagem 1: O planejado ciclo “A luta contra a morte”.




Imagem 2: O anúncio de *Apocalipse*

Entretanto, o prometido volume não chegou a ser finalizado. Após *A luz no subsolo*, Lúcio Cardoso dedicou-se sobretudo à escrita de outros gêneros, como contos, peças de teatro, diários e tentou uma incursão pelo cinema. De 1936, ano de *A luz no subsolo*, até 1959, quando publica *Crônica da casa assassinada*, o escritor mineiro publicou somente outro romance em 1943, *Dias perdidos*, de teor autobiográfico.

Alguns críticos e pesquisadores, debruçando-se sobre a trajetória ficcional de Lúcio Cardoso, percebem pontos afins que aproximariam as duas obras. André Seffrin diz sobre *A luz no subsolo*: “Ali estava o germe de *Crônica da casa assassinada*, naquele romance agônico de 1936”. (SEFFRIN, 1997, p. 791). Cássia dos Santos, no artigo “*A luz no subsolo* e a obra madura de Lúcio Cardoso”, aponta que a escrita e a recepção crítica do romance de 1936 foram fundamentais para o desenvolvimento posterior do autor. Otávio de Faria, em uma espécie de balanço sobre a obra Lúcio, sugere que deve haver uma “chave psicológica do longo silêncio que separa o primeiro grande romance de Lúcio Cardoso [*A luz no subsolo* – 1936] do seu segundo grande romance [*Crônica da casa assassinada* – 1959]” (FARIA, 1997, p. 662). E ainda se pergunta:

Que sucedera ao romancista Lúcio Cardoso? Por que *Apocalipse* não chegara a tomar forma definitiva? Por que as perguntas colocadas nas páginas finais de *A luz no subsolo* não tinham tido resposta imediata? Por que o autor se lançara então, e tão ardorosamente, na técnica da novela, para, anos depois, tentar com igual paixão, o substitutivo do drama? Por que a tentação das pequenas confissões que são o



substrato dos livros de poesia, das páginas do Diário, do próprio Dias perdidos? Por que esse como que tatear no vago, essa verdadeira luta contra as sombras interiores, que se diria mais uma fuga ante um intransponível obstáculo do que um itinerário de autêntico ficcionista? (CARDOSO, 1997, p. 663)

Com o eco dessa pergunta e de tais apontamentos, pretendemos examinar aqui como o *Apocalipse* pode ter ocupado um papel de elo entre o início da prosa marcadamente introspectiva de Lúcio Cardoso e seu coroamento décadas depois com a *Crônica*.

Para tanto, os diários e o material de arquivo do autor, disponível no acervo literário da Fundação Casa de Rui Barbosa, revelam indicações importantes.


Em uma inscrição do seu diário datada de novembro de 1949, em meio às frustrações que interromperiam seu filme *A mulher de longe*, Lúcio confia a vontade de voltar à atmosfera de sua primeira planejada trilogia:

Atormentado durante todo o dia pela ideia de escrever romances. Já não penso em novelas, o que resolvia um pouco a minha preguiça em atacar temas muito extensos, mas em retomar o velho painel de *A luta contra a morte*. Sem dúvida teria de vencer as deficiências do primeiro volume, publicado quando eu tinha pouco mais de vinte anos. Mas com alegria iria desaguar nos outros, cujos temas há tanto vivem em minha mente, cujos personagens conheço tão bem, numa paisagem feita de tão obstinadas recordações! (CARDOSO, 2012, p. 226).

Alguns anos depois, em 1954, já em processo de elaboração de seu último romance, Lúcio escreveu uma carta a seu editor Daniel Pereira, na qual fala do andamento da *Crônica* e expressa suas ideias de concepção da obra. Diz ele:

Queria conversar com você, e especialmente sobre a *Crônica* que finalmente tenho quase terminada em sua terceira versão. Não sei se você se lembra de uma coisa que anunciei há muitos anos, o *Apocalipse*, logo depois que publiquei *A luz no subsolo*. Pois bem, com o correr do tempo mudou-se ele para um ‘roman-fleuve’, em vários volumes, e é um trabalho que considero a minha melhor coisa, a mais bem realizada.” (CARDOSO, 1997, p. 755).

Pois bem, cabe nos questionarmos até que ponto o *Apocalipse* serviu como uma espécie de elo literário entre sua primeira ficção introspectiva e suas obras de fase mais madura. Vale também considerarmos os limites de se reconstituir um percurso criativo




do escritor, processo altamente complexo que não pode ser exaurido de modo conclusivo em face das limitações de material de que dispomos.

Ancoramo-nos, ainda assim, nos questionamentos que Foucault deixou em sua conferência-pergunta *O que é um autor*, para borrar as fronteiras sobre o conceito de obra como universo fechado:

O que é uma obra? O que é pois essa curiosa unidade que se designa com o nome obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor? [...] será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si faz parte de sua obra? (FOUCAULT, 1992, p. 38-39)

O *Apocalipse* consta no acervo literário do escritor em uma pasta com cerca de 150 folhas, entre manuscritos e datiloscritos. Aparentemente vasto, o material apresenta, contudo, algumas barreiras para a pesquisa. A começar pela falta de datação de quase todo o material, o que dificulta, se não impossibilita, uma posterior organização e a compreensão global de como Lúcio Cardoso imaginou o desenvolvimento desse romance. É possível saber somente que há ali documentos que vão desde 1936 até 1951, último ano assinalado. É um dado relevante, que nos permite vislumbrar extensa faixa de tempo em que Lúcio manteve o projeto de alguma maneira em vista. Importante também notar que o autor parece ter trabalhado no *Apocalipse* após o registro em seu diário da vontade de retomar esse “velho painel”. Outra limitação é o caráter fragmentário do material. Partes essenciais parecem ter sido perdidas; notamos buracos no enredo, que em diversos momentos apresentam saltos de partes supostamente importantes (talvez essa seja a principal razão desses documentos nunca terem sido reunidos para publicação como foram os outros projetos inacabados de Lúcio). Por fim, muitos papéis também estão danificados – retalhados ou acometidos por insetos.

Embora imponha tais dificuldades, o material não deixa de também desvelar sinais que apontam para a mesma direção que tentamos propor aqui: que ali vemos em estado potencial traços observados também na ficção madura do escritor, notadamente na *Crônica*. Tais afinidades se dão principalmente em questão de estilo e aproximações temáticas, o que pretendemos explorar a partir de uma breve passagem pelo enredo. Vale dizer, antes, que uma parte do *Apocalipse* foi publicada como novela em um jornal em 1940 e recebeu o título de *Céu escuro*.




Cruzando o enredo da novela e o que apresenta o material do acervo, vemos que *Apocalipse* narra a saga de uma família, residente numa decadente fazenda, em luta pela manutenção do poder simbólico e social adquirido num passado opulento. Os irmãos Manuel e Mariana travam uma disputa velada pelo domínio familiar após a morte do irmão mais velho Mateus. A atmosfera opressiva do casarão da fazenda do Desterro, assim, assiste ao conflito tácito dos irmãos restantes pelo resto de poder que a propriedade ainda representa para o pequeno vilarejo fictício de São João das Almas. O rumo da contenda fica ainda mais instável quando Manuel começa a se relacionar com uma forasteira prostituta, de nome Bárbara, que costumava se encontrar com seu irmão.

Esse é o principal núcleo em torno do qual circunda *Apocalipse*. De imediato, alguns paralelos com a *Crônica* podem ser assinalados. Inicialmente mencionemos o cenário interiorano. Tanto a Vila Velha da *Crônica* quanto São João das Almas² do *Apocalipse* se apresentam como ambientes fincados em tradições rurais, onde a religiosidade ocupa papel central e os moradores estão sempre observando uns aos outros. Outro ponto em comum é o peso da casa na vida dos personagens. Tanto o casarão da Chácara dos Meneses quanto o casarão da Fazenda do Desterro concentram em si a opressão de um passado de esplendor econômico sobre uma geração atual decadente. Isso se reflete na situação da casa tanto no *Apocalipse* como na *Crônica*, onde observamos a presença de móveis nobres, mas empoeirados, a pintura desgastada das paredes e o permanente cheiro de mofo.

A luz solar de tempos idos parece não brilhar mais nas duas mansões. Isso faz com que os personagens da geração atual tateiem sem rumo e fiquem presos a valores do passado. Nas duas narrativas, vemos em cena também a rivalidade entre irmãos que buscam o mando do prestígio social e notamos a resistência às personagens transgressoras de uma moral familiar. Na *Crônica*, Nina, carioca que se casa com Valdo e vai viver no interior mineiro, nunca é aceita como membro da família, e recebe de outros personagens insinuações sobre um passado imoral. Em *Apocalipse*, a entrada de Bárbara, uma mulher considerada perdida, causa desconforto e desperta o rancor de Mariana. Além disso, estão presentes nas duas histórias tipos semelhantes, como a figura do dono de terra que castiga empregados, o médico, o padre e os vizinhos sempre dados à intromissão mórbida.

² São João das Almas também foi o cenário de uma outra novela do autor: *Mãos vazias*, de 1938.



Em suma, podemos apontar outros pontos de contato que evidenciam o paradoxo da simultânea distância temporal e aproximação temática entre o que Lúcio planejou no fim dos anos 30 e o que publicou nos anos 50. Não pretendemos utilizar equivocadamente uma ótica teleológica, em um olhar por retrovisor que alinha tudo à *Crônica* como finalidade última; a criação literária é algo bastante complexo para ser analisada em tal progressão linear. Além disso, o estado do material não ajuda e não permite cravar afirmações conclusivas. Entretanto, não podemos deixar de salientar as afinidades entre os dois projetos, o que, somado às declarações do próprio autor no diário e em sua correspondência, nos permite compreender melhor as intuições de outros críticos e pesquisadores: que a ficção madura de Lúcio Cardoso para se renovar passou também pelas reconsiderações de antigos projetos.

Referências bibliográficas

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mario Carelli. 2. ed. Madrid: Allca, 1997.

_____. *Diários*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

FARIA, Otávio de. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mario Carelli. 2. ed. Madrid: Allca, 1997. p. 659-680.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Vega, 1992.

SANTOS, Cássia dos. A luz no subsolo e a obra madura de Lúcio Cardoso. In: WERKEMA, Andréa Sirihal (org). *Literatura Brasileira: 1930*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SEFFRIN, André. Câncer e violetas. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mario Carelli. 2. ed. Madrid: Allca, 1997. p. 790-793.

DOU-TE A PROVA: OS JOGOS DE VERDADE EM “PANTALEÓN Y LAS VISITADORAS”, DE MARIO VARGAS LLOSA, E “OS VISITANTES”, DE B. KUCINSKI

Janara Laíza de Almeida Soares (UnB/FAP-DF)¹

Resumo: O presente trabalho investiga as formas de estabelecimento de verdades e de manipulação das mesmas nos romances *Pantaleón y las visitadoras* (1973), do peruano Mario Vargas Llosa, e *Os visitantes* (2016), do brasileiro B. Kucinski. Em ambos os livros, emerge a questão de como as verdades são construídas, bem como as consequências éticas do resultado dessas construções. Para tanto, discutimos as relações entre Verdade, Bom e Belo; as mudanças na concepção de verdade e a noção de “possibilidades de verdades” na literatura trazida pela Epistemologia do Romance; e analisamos como os romances questionam filosoficamente a exigência do estatuto da verdade absoluta, bem como as contradições que emergem desse movimento.


Palavras-chave: Dissonância; Literatura latino-americana; Estabelecimento de verdades.

A obra literária, ao ser comparada com os demais tipos de arte, possui um aspecto importante acerca da sua configuração: trabalha com a língua. A matéria que utiliza para dar formas às ideias não é como aquela da escultura, da pintura ou da música. A matéria da obra de arte literária é utilizada comumente por todas as pessoas; servimo-nos dela para construir quaisquer discursos; ela faz parte das banalidades do dia-a-dia. Compartilhar o mesmo material com a comunicação comum produz uma infinidade de problematizações que tensionam as relações entre literatura e vida.

Uma dessas tensões está no campo da determinação da ficcionalidade e da não ficcionalidade. Mesmo que as fronteiras entre ficção e não ficção sejam constantemente debatidas nos trabalhos críticos e acadêmicos, geralmente, para o leitor comum, um romance trata de uma história inventada, mesmo que tenha alguns elementos históricos que definam o local e/ou o tempo em que a história se desenvolve. Quando não se trata desse tipo de romance, o paratexto atesta o gênero e avisa ao leitor qual deve ser a sua estratégia de leitura. No entanto, o romance histórico, a autobiografia, o romance-testemunho e outros gêneros misturaram essas fronteiras de uma forma que a recepção não consegue, de forma clara, estabelecer sua posição em relação a esses textos.

Desse movimento decorrem questões éticas, principalmente quando o romance trata de momentos traumatizantes, como o *Shoah* ou os regimes ditatoriais. Os horrores

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB). Contato: janara_soares@hotmail.com.



desses períodos foram escondidos pelas autoridades e pela escrita da história e, conseqüentemente, a busca pela verdade se tornou uma constante. Para muitas pessoas, tratar desse tipo de acontecimento a partir da ficção seria um desrespeito, um perigo, uma forma de confundir as mentes e os corações que procuram, tão fortemente, a verdade. Para outras, a literatura foi o elemento que conseguiu manter o sentimento de injustiça, impedindo que o silenciamento da história construída pelos vencedores trouxesse o esquecimento.


De uma forma ou de outra, a literatura que trata de momentos traumatizantes da história da humanidade é profícua e tem aparecido nos contextos de vários países. Tais literaturas oscilam entre vários gêneros, como o testemunho e a autobiografia, assim como entre gêneros híbridos: romance-testemunho, romance autobiográfico, a metaficção, a metaficção historiográfica, etc².

Os gêneros são convenções que direcionam nossas expectativas e nossas estratégias de leitura. Quando os leitores se colocam em frente a um livro, geralmente o gênero já mostra como deve ser esse contato e qual o seu horizonte de expectativa. Segundo Hans Robert Jauss,

A obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores (1994, p. 28).

No entanto, com a hibridização de gêneros, a forma de se direcionar a um romance se tornou menos clara. O horizonte de expectativa do leitor é embaralhado, há dificuldade em se definir o que é biográfico, o que não é, além de, em meios especializados, decorrer em discussões filosóficas sobre verdade, realidade, representação e tantos outros conceitos.

² O caso de Milan Kundera, que em vários romances se coloca enquanto personagem em alguns trechos (*O livro do riso e do esquecimento*) ou atesta seu local de escritor (*A imortalidade*) é clássico. No Brasil, exemplo desse jogo estético é o livro *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho, cuja categorização tem gerado vários trabalhos acadêmicos e discussões.



A atividade de interpretação dos textos literários é complexa, assim como o próprio objeto literário. Enquanto ficção, havia uma tradição de leitura que acreditava no narrador literário assim como se acreditava no narrador bíblico: voz que traduz a verdade divina e não pode ser contestada. Demorou bastante para que se pudesse desconfiar do narrador, e em terreno brasileiro o melhor exemplo do início dessa desconfiança está no narrador do *Dom Casmurro*.


Na ficção, convencionou-se a exigência apenas da verossimilhança, da verdade que se configura de forma coerente dentro do mundo do romance mesmo que a obra se desenvolva de forma fantástica ou insólita. Na vida, ao contrário, exigem-se provas para que os acontecimentos narrados sejam tidos como fatos.

No processo de hibridização, em que a realidade objetiva e a ficção se misturam no romance, atestar o estatuto de verdade se torna um processo complexo. Qual é a verdade exigida: a verossimilhança, a coerência na narração, ou a veracidade dos fatos? Como o leitor levará a cabo o jogo hermenêutico?

Para levar a cabo as reflexões propostas, adotamos alguns princípios propostos pela Epistemologia do Romance, teoria desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa Epistemologia do Romance, da Universidade de Brasília. Nessa abordagem, colocamos como leitores-pesquisadores, conceito desenvolvido na tese de Doutorado de Ana Paula Caixeta, em que o leitor seria um “arqueólogo do texto [...] cujos fundamentos de leitura passam por uma hermenêutica filosófica do texto literário, numa busca de conhecimento a partir das regularidades estéticas presentes na obra” (2016, p. 33). A partir dessa visão, o leitor-pesquisador busca extrapolar o efeito estético proporcionado pelo objeto artístico, buscando um processo de fruição que proporcione conhecimentos.

Para tanto, o leitor-pesquisador se aproximará do texto literário através do princípio do *serio ludere*, a partir do qual

“[...] há que se exercitar a decomposição do texto literário romanesco. O exercício de decomposição é o que nos permite chegar até ao elemento fundador da narrativa, aquele invariável, que lhe atribui sentido e conduz as reflexões nela contidas. De acordo com as proposições da Epistemologia do Romance, esse elemento pode ser reconhecido e melhor compreendido a partir de uma prática analítica menos dura e definitiva, uma prática que avalie e considere de perto os pequenos movimentos do texto” (BARROSO E BARROSO, 2015, p. 75).



Dessa forma, o *serio ludere* permite que o pesquisador se aproxime do texto de forma menos inflexiva, possibilitando que as relações sejam mais abrangentes. No entanto, por se pautar na busca, dentro do texto, de “pequenos movimentos” e de “invariâncias”, o *serio ludere* evita que a análise caia no opinativo ou no gosto.


Contestar a ideia de verdade objetiva já se tornou um truísmo nos dias atuais. Vários campos da ciência travam discussões que chegam ao beligerante para defender ou atacar essa ideia. Longe de entrar nesta batalha, pontuamos neste trabalho apenas algumas questões concernentes à verdade no campo da literatura.

Quando se questiona a verdade objetiva, deve-se ter em mente que as verdades procuradas pelas diversas ciências e demais atividades humanas não são da mesma natureza. Não se pode declarar que a verdade buscada pela linguagem matemática seja igual àquela buscada pelo discurso literário. Não reconhecer essas diferenças causa as constantes confusões quando se discute o termo.

Em relação à composição dos discursos, há uma questão que deve ser cuidadosamente pensada: as construções feitas através da língua comum, compartilhada por todos, traz uma série de nuances que outras linguagens não contêm. Tais nuances permitem a manipulação do discurso, a escolha axiológica para sua construção ou, simplesmente, as falhas típicas da mente humana, que trabalha entre memória e esquecimento.

Dessa forma, há uma pretensa objetividade no estabelecimento das verdades no mundo da vida, pois, por passarem pelo meio da língua, os fatos não podem ser estabelecidos com a objetividade que se espera. Cada pessoa ou instituição que atesta algo como ‘fato’ pode passar pelo processo de manipulação de discurso para um determinado fim. Além disso, as subjetividades complexas do ser humano podem selecionar quais aspectos dos acontecimentos serão escolhidos para constituir o fato.

Seja pelo processo de manipulação ou pela subjetividade que faz escolhas axiológicas, seja pelos problemas decorrentes da memória humana, os discursos podem apresentar várias versões sobre os acontecimentos, por mais que se tente ser objetivo nessa construção. O discurso histórico, por exemplo, passa pela determinação de quem



conta a história: “ao vencedor, as batatas”. Construir o discurso histórico passa por relações de poder que influenciam no que será considerado a verdade oficial. As constantes revisões na história, tanto de conteúdo quanto de metodologia, demonstram como o estabelecimento da verdade é um processo tenso, mesmo em sua forma mais científica e objetiva.


Na literatura, atestar esse tipo de verdade não é uma prerrogativa. Aristóteles já havia desenvolvido a questão:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (...) - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por ‘referir-se ao universal’ entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu (ARISTÓTELES, 1966, p. 50).

Assim, a conveniência da natureza humana figurada na arte é que define a verossimilhança das ações e dos caracteres. Há, pois, a possibilidade de uma literatura fantástica resultar verossimilhante. Todorov define a verossimilhança como “uma categoria que aponta à coerência interna, à submissão ao gênero” (1981, p. 26). De onde surge, então, a querela entre verdade e falsidade na literatura?

A expulsão dos poetas da república platônica, na qual não se diferenciava o fazer poético do fazer ético, conseguiu estender seu raio de ação por muitos séculos. A tendência que identifica o Belo e o Bom com a Verdade perdurou e definir a autonomia da arte frente à necessidade do Belo – que também é ético – se tornou um verdadeiro problema.

Seguindo a esteira da revisitação da verdade objetiva, a crítica e a teoria literárias têm se deslocado em direção à autonomia da arte, mas sem dela afastar as outras dimensões da condição humana. Apontamos, dentre tais teorias e estudos, a Epistemologia do Romance (BARROSO, 2003; BARROSO e BARROSO, 2015), que




vem trabalhando com essas fronteiras. O romance é um espaço de construção de conhecimento e reflexão sobre a condição humana, trazendo esteticamente “possibilidades de verdade” que partem das interações do leitor com o texto literário e com o contexto que os circunda. A autonomia da arte existe, mas não exclui o que dela se pode saber, de acordo com a pergunta kantiana.

As formas escolhidas para a configuração da obra possuem um aspecto axiológico e se referem tanto à individualidade do autor, que faz as escolhas, quanto às convenções que tornaram possíveis a determinação das formas – ou a subversão delas. A atividade estética se caracteriza, então, como um jogo amplo, que corresponde às relações estabelecidas entre obra, autor, leitor e mundo. Esse jogo permite a reflexão acerca dessas relações, apresentadas através de elementos estéticos que oferecem visões outras não abarcadas pela objetividade.

A literatura é uma das formas artísticas mais complexas de manifestação de conhecimento e de investigação da condição humana, pois esse é o tema central dessa arte. As formas literárias permitem, cada uma em sua especificidade, discutir os vários aspectos da humanidade com tons e objetivos distintos. Dessa maneira, os gêneros literários – assim como os demais gêneros discursivos – se organizam para exprimir, através de aspectos estéticos que vão se firmando de acordo com a configuração das convenções, certos tipos de objetivos.

O problema da hibridização discutido neste trabalho é o seguinte: não temos uma convenção específica que nos ateste como devemos nos aproximar do texto. Os estatutos de realidade objetiva e realidade ficcional se embaralham na escrita do romance, tornando o ato da leitura não mais uma atividade passiva, como a relação que o leitor tem com o narrador bíblico: agora o leitor deve se tornar “perverso”, ou um “leitor-pesquisador”, de forma a encontrar as dissonâncias existentes na narração.

A Verdade, identificada com o Bom e com o Belo, é um elemento antigo que foi, ao longo do tempo, sendo revisto. No entanto, ainda existe essa exigência ética na recepção atual.



Um exemplo se encontra na recepção de “K.: O relato de uma busca”, livro de B. Kucinski. Inspirado na história de sua irmã, Ana Rosa Kucinski, professora de Química da USP desaparecida durante o regime militar, B. Kucinski constrói um livro que transita entre história e ficção. As epígrafes são pistas que indicam como o livro deve ser lido, quais as relações que a obra faz entre a ficção e a realidade, quase como avisos para os leitores:

Conto ao senhor é o que sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba.
Guimarães Rosa, Grande sertão: veredas.


Acendo a história, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz. Mía Couto, Terra sonâmbula.

Depois do sumário, o próprio escritor se pronuncia:

*Caro leitor:
Tudo neste livro é invenção,
Mas quase tudo aconteceu.*
B. Kucinski

O livro é construído por vários pontos de vista. O primeiro capítulo é uma pessoa que ainda recebe a correspondência de uma “destinatária inexistente”. Supõe-se, por ser uma escrita em itálico e ter, em seu final, local e data, que é o ponto de vista da pessoa que narrará a história desta destinatária inexistente. A partir daí a história oscila entre um narrador em terceira pessoa que conta a história de K., o pai da mulher desaparecida; cartas; outros narradores contando histórias de outros presos políticos; monólogos de torturadores; transcrição de documentos; entre outras estratégias narrativas.

Apesar dos avisos e de trechos claramente ficcionais, como os monólogos dos torturadores, os leitores de “K., Relato de uma busca”, principalmente aqueles que se identificavam no livro ou tinha relações sentimentais com a história contada, se sentiram desconfortáveis, pois o livro não correspondia às suas versões de verdade. Tais leitores buscavam as versões que satisfizessem sua concepção. Esse fato levou o escritor a produzir um segundo livro, “Os visitantes” (2016).



Neste livro, B. Kucinski constrói um movimento complexo sobre a verdade da vida e a verdade da ficção, principalmente quando a história da ficção tem referentes reconhecíveis. Esse processo de confusão entre as fronteiras da ficção e dos fatos que a inspiraram é mostrado no livro, elevando a discussão para uma questão ética.


O espaço da novela é o apartamento do escritor. Ele recebe várias visitas que vão contestar o seu romance, procurar dados, provas e questionar os fatos narrados. Apesar de o escritor sempre reafirmar que se tratava de ficção, as personagens que o visitam discordam e exigem a (sua) veracidade dos fatos. É possível, nesse tipo de relato, que haja objetividade na construção da verdade?

Os livros de B. Kucinski nos mostram a “vida” questionando e exigindo um determinado tipo de verdade da obra literária. Em sentido oposto, a contradição entre a exigência de verdade e como ela é estabelecida não passa despercebida no mundo da arte. A arte literária consegue pôr em xeque os estabelecimentos de verdade do mundo objetivo, questionando essa dissonância e anunciando suas contradições.

Para discutir esse movimento oposto, o livro “Pantaleón y las visitadoras” (1973), de Mario Vargas Llosa, se apresenta pertinente. Sensível ao poder da palavra, como indicamos no início deste artigo, o autor utiliza estratégias narrativas – narrador ausente, transcrição de documentação, narração objetiva da mídia – para, utilizando a ironia e a paródia, satirizar os discursos institucionalizados que justificavam as ações autoritárias e moralistas do exército e da sociedade que dele recebe as normas morais.

É importante frisar que a história de Pantaleón e de seu serviço de visitadoras para o exército é baseada em fatos. Segundo Rossman e Friedman (1983), Vargas Llosa viajou, durante três semanas, pelo Alto Marañón, onde escutou da população constantes queixas dos estupros cometidos pelos soldados das guarnições de fronteira quando saíam dos quartéis em dias de folga. Em uma segunda viagem ao mesmo lugar, sete anos depois, Vargas Llosa escuta dos locais uma queixa diferente: os quartéis gozavam do privilégio de ter um “Serviço de Visitadoras”, que não era estendido aos civis. Está aí, então, o mote para a construção de uma narrativa que, inicialmente, chama atenção pelo humor, pela ironia e pelo grotesco, desdobrando-se em tragédia ao final.

A ilusão de verdade criada pelo narrador de “Pantaleón y las visitadoras” é uma estratégia que brinca com a construção dos discursos estabelecidos institucionalmente. Transcrevendo o que seria a correspondência oficial do exército, cartas e demais



“documentos” que atestam a verdade dos acontecimentos, o narrador organiza uma crítica às instituições que cobram para si a autoridade de atestar a verdade.

No livro de Vargas Llosa, não se busca a verdade factual, mas a ficção traz à tona várias possibilidades de verdade sobre o mundo objetivo que dependem da atividade hermenêutica do leitor. É o que diz Juan José Saer:

(...) a ficção, desde suas origens, soube emancipar-se dessas correntes. Mas que ninguém se confunda: não se escrevem ficções para eludir, por imaturidade ou irresponsabilidade, os rigores que o tratamento da ‘verdade’ exige, mas sim para evidenciar o caráter complexo da situação, complexidade esta em que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento (2012, p. 321).

“Pantaleón y las visitadoras” joga com os efeitos gerados através de tensões, assim como os demais livros de Mario Vargas Llosa, que costumam se mover em torno de questões geralmente pacificadas, em maior ou menor grau, no senso comum. Os discursos têm o poder de construir verdades, bem como mantê-las, e os romances de Vargas Llosa se concentram em desestabilizar essas verdades.


Tanto B. Kucinski quanto Mario Vargas Llosa, nas obras analisadas, mostram as contradições existentes nos estabelecimentos de verdade, tanto no mundo real quanto no mundo ficcional.

Os discursos vão sendo moldados, aceitos, reproduzidos, até o momento em que ninguém mais lembra como foram formados, em que circunstâncias e para quais propósitos. Os discursos não são apenas palavras; eles exercem um grande poder na prática, podendo salvar vidas ou destruí-las. O discurso é poderoso, podendo ser construído e aproveitado de várias formas, para diversos fins.

Nem sempre os polos da discussão estão abertos para escutar o discurso do outro e analisá-lo seriamente, limitando-se a construir novas defesas para a manutenção da sua própria visão de mundo. Com tal reação, outras estratégias devem, então, ser evocadas. Dentre as possíveis estratégias, o impacto estético tem dado acesso a muitas possibilidades de pensamento que escapam à reflexão objetiva.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.



BARROSO, Maria Veralice. *A obra romanesca de Mila Kundera: um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan*. (Tese). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

BARROSO, Wilton. Elementos para uma Epistemologia do Romance. *Crátilo, Brasília*, v. 7, p. 1-12, 2003.

BARROSO, Maria Veralice; BARROSO, Wilton. Epistemologia do Romance: uma proposta metodológica possível para análise do romance literário. In: Jorge Luis Gutiérrez. (Org.). *Filosofia e Literatura*. São Paulo -SP: Giostri Editora, 2015.

CAIXETA, Ana Paula Aparecida. *Glauco Mattoso, o Antikitsch*. [Tese]. Programa de Pós Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KUCINSKI, Bernardo. *K. – relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. *Os visitantes*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

LLOSA, Mario Vargas. *Pantaleón y las visitadoras*. 7ª ed., Madrid: Punto de Lectura, 2010.

ROSSMAN, C.; FRIEDMAN, A.W. *Mario Vargas Llosa: estudos críticos*. Madrid: Alhambra, 1983.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, nº 9, dezembro de 2012. P. 320, 325.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

QUESTÕES DA POESIA DO PÓS-GUERRA


João Guilherme Siqueira Paiva (UFRJ)

Resumo: Esta comunicação pretende discutir certo cenário da poesia posterior à Segunda Guerra Mundial. Nossa ideia parte da conclusão de alguns teóricos de que, nesse período, o vanguardismo já tinha sido assimilado pela cultura de massas. Retomamos a palestra “O Meridiano” de Paul Celan sobre o estado da poesia, em que o poeta confere grande ênfase ao papel do silêncio, com escritos de outros poetas, tais como Francis Ponge e Czeslaw Milosz, para conectarmos tais elaborações à noção de “falso” de Guy Debord na sociedade dominada pela linguagem da mercadoria.

Palavras-chave: Poesia e História; Paul Celan; Guy Debord.

Situação das vanguardas

As décadas de 1950 e 1960 viram desenvolver e consolidar movimentos que assimilaram arte e publicidade, indistintamente, como o movimento *Pop art*, algo próximo do que Clement Greenberg denominou “Kitsch”. Com efeito, Greenberg define o Kitsch por aquele estilo capaz de “usar como matéria-prima os simulacros degradados e academicizados da cultura genuína” (2013, p.34), experiências cujo “resultado líquido é sempre, em qualquer caso, em detrimento da cultura autêntica” (p.35). E que “Finge não exigir nada de seus clientes a não ser dinheiro – nem mesmo seu tempo” (p.34). Já estamos falando de um período, segundo Peter Bürger, na *Teoria da vanguarda*, em que a “superação da arte como esfera descolada da práxis vital” (2012, p.102) não se realizou. Aquela vanguarda cindida pela “influência decisiva do anarquismo” (2017, p.176), como define Benjamin, fica num passado historicamente localizado. Pelo contrário, no período ocorre a “canonização do modernismo” realizada no cenário de “acomodação do pós-guerra” (WILLIAMS, p.6). Aliás, é Raymond Williams quem sintetiza o problema nos seguintes termos: “Temos então que nos lembrar que a política da vanguarda, desde seu início, poderia seguir qualquer um dos dois caminhos: a nova arte poderia encontrar seu lugar em uma nova ordem social; ou poderia encontrar seu lugar em uma velha ordem social, culturalmente transformada, mas, sob outros aspectos, persistente e restaurada” (p.47). Esse diagnóstico de “canonização do modernismo” é implícito na avaliação de João Luiz Lafeté sobre o cenário brasileiro do pós-guerra: para o crítico, a chamada geração de 1945, de “reação formal contra a agressividade da vanguarda”, portadora de “rigidez, disciplina e estreitamento de horizontes” (2004, p.126), talvez tenha triunfado por conta do “enrijecimento de posições decorrentes da guerra fria, junto a certo sectarismo demonstrado pelas direções de esquerda” (p.127), o que espalhou “a descrença e o desânimo entre os intelectuais, que preferem então encaminhar-se para o trabalho mais reservado, mais distantes dos interesses imediatamente políticos”; “Este quadro de retraimento geral dominará sobretudo a nova poesia [...]”, e complementa: “A geração de 45 nasce, portanto, da derrota de uma das tendências do Modernismo” (p.128). Para Raymond




Williams “a vanguarda, como um movimento artístico que incorpora simultaneamente uma campanha política e uma campanha cultural” vai assistir “especialmente no cinema, nas artes visuais e na publicidade, certas técnicas que haviam sido experimentais e certos choques e afrontas reais tornarem-se as convenções de uma arte comercial amplamente distribuída[...]” (p.46) etc., ilustrando que tal derrota, em nível global, é ainda mais ampla, indicando, por fim, que a situação da arte de vanguarda no pós-guerra era de assimilação e esgotamento: “quase todas as inovações técnicas [da poesia ocidental] foram inventadas antes de 1950; após 1945 começaram os *revivals* e as redescobertas, as aplicações e as réplicas” (BERARDINELLI, 2007, p.176). Para concordar com Peter Bürger, o novo, por exemplo Duchamps, não pode se repetir como novo, apenas pode ser reeditado.

Cultura e sociedade

Quando escreve *A sociedade do espetáculo* Guy Debord não se preocupa em definir marcos históricos exatos para o surgimento dessas sociedades, embora dê algumas pistas: está ligado ao desenvolvimento avançado do capitalismo, não é exclusividade dos países centrais, diz-nos que “o espetáculo é o momento em que a mercadoria *ocupou totalmente* a vida social” (p.30), mas também que “Nos lugares onde a base material está ausente, em cada continente, a sociedade moderna já invadiu espetacularmente a superfície social” (p.38). O espetáculo, que Debord define como “o sonho mau” da sociedade, é o modelo atual da vida, uma visão de mundo que se objetivou:

À medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho se torna necessário. O espetáculo é o sonho mau da sociedade moderna aprisionada, que só expressa afinal o seu desejo de dormir. O espetáculo é o guarda desse sono. (p.19)


É certo que existem afinidades entre o conceito de espetáculo, de Debord, e o de indústria cultural, de Adorno, a partir de sua experiência nos Estados Unidos. No campo artístico, o frankfurtiano diagnostica o processo criador nos termos de uma “compulsão permanente a produzir novos efeitos (que, no entanto, permanecem ligados ao velho esquema) [...]” (p.106), significando eleição do efeito como motivador central dos produtos, identificando plenamente sua forma com a da mercadoria. No que diz respeito ao modo de vida, Adorno, Greenberg e Debord elaboram sobre a divisão entre lazer e trabalho, percebendo na sua complementariedade a repetição da mesma gramática. Alfonso Berardinelle localiza a origem tendencial da poesia contemporânea “já no começo dos anos 1940, durante e sobretudo após o fim da Segunda Guerra Mundial”, para ele é “quando a centralidade europeia declina e o ‘século americano’ sai definitivamente do estado de latência e explode nas formas mais evidentes em todos os campos:



política, estilo de vida, cultura de massas e cultura das elites” (p.177), estabelecendo a correlação entre o novo modo de vida do pós-guerra e a poesia do período.

Poesia lírica e experiência da guerra

Ao fim da Segunda Guerra e ao longo dos anos seguintes o poeta polonês Czesław Miłosz se manteve aflito pela contradição entre as utopias românticas, do século XIX, e a realidade do arame farpado e das câmaras de gás do século XX. O romantismo polonês havia sido bastante otimista em relação ao destino do próprio país – “Eu obviamente tinha de buscar as causas desse contraste entre seu futuro aberto e nosso futuro que rumava tão-só para a catástrofe” (2012, p.48), escreve na primeira conferência do ciclo *O testemunho da poesia*. Em 1983 realiza uma série de palestras na Universidade de Harvard cujo ponto de partida sintetiza-se nessa aflição. O que trouxe de novidade o século XX às formas poéticas? Trouxe principalmente o seu “tom sombrio”. Já bem longe daquele “grande tom do século XVII” falado por Auerbach. A expressão repetida pelo autor em praticamente todas as conferências é “tom sombrio” “tonalidade sombria”. Para este a poesia contemporânea dá notícias fundamentais sobre a tonalidade afetiva da época. “A arma atômica trouxe consigo uma possibilidade que parecia inteiramente inverossímil, isto é, a destruição da Terra” (p.86). É então que a perda dos mitos significa a perda da infância do ocidente e o desamparo completo do poema – segundo ele, a natureza do poeta tem algo de infantil. Ideia que já encontramos em Novalis e no romantismo alemão. Miłosz distingue-se ao situar o poeta-criança no mundo que agora tornara-se adulto: “havendo tomado a ciência como guia a espécie humana agora alcança a maturidade? É provável” (p.87). “O poeta do séc. XX é uma criança treinada no respeito à nudez dos fatos por adultos iniciados de forma excepcionalmente cruel” (p.87), “A diferença fundamental entre os séculos XIX e XX consiste talvez no cruzamento de um certo limiar: coisas demasiado atroz de se pensar não pareciam possíveis outrora” (p.85). Com o século XX a Europa se descobriu capaz de massacrar tanto [os outros europeus] quanto já fazia há séculos nas colônias. Foi a revelação súbita de um reflexo/autorretrato que o narcisismo ocidental sempre tentou ocultar de si mesmo. Agora encontravam-se pelas ruas do velho mundo os naufragos e sobreviventes: “E eles parecem [pareciam] os naufragos e os sobreviventes de todos os naufrágios e guerras” (BERARDINELLI, 2007, p.164). Hesitante entre a nostalgia de reinos perdidos e o desaparecimento dos leitores e espectadores, a voz do poeta não se embargou. Foi cortada. Depois de citar alguns versos de Wisława Szymborska, conclui Miłosz: “a poesia [já] não é mais que um sussurro interrompido, um riso que logo emudece” (p.79). É então que ao pousar os olhos no miolo da tradição, ao invés de confortarem-se, poetas enchem-se de angústia. Para Miłosz, o classicismo guarda os antigos significados da arte – mas a realidade circundante tornou-se estéril. O porto seguro do classicismo continua firme, duradouro, ancorado nos grandes livros da história, porém a cidade por detrás do




porto tornou-se uma cidade fantasma. A única solução para as velhas formas é apelar ao contorcimento barroco. W. H. Auden logo em 1947 publica *A era da ansiedade*, cujo subtítulo é nada menos que “écloga barroca”. Na outra margem do atlântico Lezama Lima investiga o singular barroquismo latino-americano, o mais plenamente realizado, como dizia. Toda aparição do clássico no pós-guerra surge disforme. Bertolt Brecht, ainda durante a guerra, apelou à forma do epigrama num caderno em contraste com imagens de horror da guerra: na data de 5 de abril de 1942, “Brecht consigna em seu *Journal de travail* a impotência que ressentia, enquanto produtor de palavras líricas, diante da guerra em curso”, utiliza a mesma imagem de Mandelstam e repete que uma tal lírica é somente garrafa jogada ao mar, “Mas isso não diz outra coisa, senão a responsabilidade política do poeta diante das realidades da *Leidensgeschichte*: ‘A batalha de Smolensk engaja também o destino do lirismo’” (DIDI-HUBERMAN, p.151).

O silêncio

Se encontramos um diagnóstico no “Meridiano” de Paul Celan sobre a poesia contemporânea do pós-guerra, ele está na afirmação: “o poema – o poema hoje – mostra, e isso é indesmentível, uma forte tendência para o emudecimento” (p.56). Se nossa hipótese é de que houve a transformação de certo estatuto da poesia, no interior da cultura ocidental, após a Segunda Guerra, ela se associa à problemática do silêncio no interior dessa arte. Problemática atravessada por questões de longa data. Assentimos com a observação celaniana de que a poesia não mais impõe: expõe-se. George Steiner identifica, no ensaio “Linguagem e silêncio”, três tipos de silêncio possíveis na literatura: o último deles um silêncio novo, moderno, inaugurado por Hölderlin, Rimbaud, e recorrente nos movimentos aparentados ao simbolismo de fins do século XIX. Poderíamos falar de Hofmannsthal e na carta de Lord Chandos, mas, afim de seguirmos os passos de Celan, fiquemos com Mallarmé, já que na mesma conferência de 1960 o poeta sugere a necessidade da poesia de seu tempo levar Mallarmé “às suas últimas consequências”. Há um nexos histórico subjacente, portanto, a esses dois tempos. Nesse caso vale recordar Jacques Rancière tecendo suas críticas a Guy Debord e ao conceito de espetáculo. Rancière trabalha na elaboração do que seria uma origem do modo social espetacular, localizando tal origem na segunda metade do século XIX: “Essa preocupação obsessiva em relação à exposição maléfica das mercadorias e das imagens e essa representação de sua vítima cega e complacente não nasceram no tempo de Barthes, Baudrillard ou Debord. Impuseram-se na segunda metade do século XIX” (2012, p.46), diz-nos.

Foi nesse contexto que o rumor começou a elevar-se: havia estímulos em demasia, desfechados de todos os lados, pensamentos e imagens em demasia, invadindo cérebros não preparados para dominar sua abundância (2012, p.46).




Tudo isso resultando no que Rancière chamou de “excitação de energia nervosa” como princípio de sociabilidade.

Mas que forma teria esse silêncio? Como reconhecê-lo? Sabemos do silêncio ético da antipoesia, dos antipoetas que concordam com Adorno, mesmo sem concordar, de que a beleza, diante do horror, pode converter-se numa maneira a mais de escárnio. No fim de um texto de 1966 o crítico George Steiner pergunta a si mesmo se o poeta deve falar ou calar-se, se a civilização ocidental havia perdido o direito à literatura. Responde que não para sempre e não em toda parte. Mas que percebia uma crise generalizada na comunicação, tanto no contexto da cultura quanto no da política. O ensaísta menciona um norte-americano que teria dito: “Não serei escritor num lugar e num tempo como os do presente”, assumindo já uma espécie de silêncio total, que também já não é mais uma forma do silêncio.

Paul Celan está se referindo a uma espécie de emudecimento que penetrou o coração do poema, não exatamente sobre os poetas terem deixado de escrever. No “Diálogo da montanha” nós lemos: “o silêncio não é silêncio, nenhuma palavra se calou ali, nenhuma frase; é apenas uma pausa” (p.37). Tal verdade é inegociável. Mas não exclui a necessária constatação de que, por outro lado, o silêncio concreto dos poetas, o emudecimento para além das formas e dos conteúdos, o fim da “busca apaixonada pelo real”, como dizia Milosz, através das palavras, infestou a “civilização” com suas marcas históricas e o seu novo modo de vida. Poemas deixaram de ser escritos e poetas desistiram de escrever. A poesia foi paulatinamente retirada do centro e aprofundou-se o cisma entre “o poeta e a grande família humana”, para lembrar novamente Milosz.

Neste momento podemos recordar a poética de Francis Ponge. O autor, da segunda metade do século XX, buscou que a mudez recebesse grandes dimensões nessa poética, pois que sua obsessão é dar voz às coisas que não tem voz, distanciando-se do “homem”, indo “para fora do velho humanismo”, “para fora do homem atual e para frente”. Ponge argumenta que a humanidade é desprovida de palavra e tão muda como os peixes e pedregulhos. Não à toa também irá demonstrar certa repulsa ao idioma oral, imperfeito, improvisado, para seguir correndo atrás do que nomeou “equivalente do silêncio” dentro da escrita. Num ensaio de 1950 atribui a poesia ao plano do murmúrio, no que fará João Alexandre Barbosa somar as definições para “um murmúrio que se ouvisse entre mudos”. Segundo André Bellatorre, ler Francis Ponge é “estar constantemente convidado a ver duplo, pois seus textos ao mesmo tempo que descrevem o objeto, nos falam de uma outra coisa”. Ponge diz que o desespero genuíno não se permite ter voz. É inexprimível. Quando a poesia deseja conhecer algo ela “perde o trem”, quando tenta exprimir algo, “ela o perde de novo”. “Uma descrição perfeita é uma maneira de cerrar os dentes, uma



maneira de não gritar, compreendem?”. Portanto, nós encontramos, em Ponge, a necessidade de calar-se sobre determinados aspectos e trabalhar a linguagem num exercício maior de não-dizer do que dizer. Essa seria, por exemplo, uma possível forma do silêncio em Ponge. “Para o autor, Ponge e Denis Roche fariam parte de um momento em que a poesia passou pela ‘fase crítica’ em relação a seu próprio mito” (REBUZZI, 2010, p.35).

O espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. Não diz nada além de “o que aparece é bom, o que é bom aparece”. A atitude que por princípio ele exige é a da aceitação passiva que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência. (p.17)


Então, contra a “positividade” do espetáculo, a negatividade do “silêncio”. Contra a necessidade de “aparecer o que é bom”, o calar-se de Francis Ponge para que se evite perder o trem, o emudecimento de Paul Celan, o “suspiro cortado” de Milosz; a linha da “desaparição elocutória”, saída de Mallarmé. O poeta do pós-guerra talvez intua que no mundo que inverteu a dialética da verdade, tornando, nas palavras de Debord, “a verdade um momento do falso”, diante do ciclo infernal das mercadorias, sob o estado de *terror praesentis* identificado por Benjamin, no eterno retorno do sempre igual, o silêncio é a maneira de furar o bloqueio. O silêncio interrompe o movimento infernal do falso. Porque o verdadeiro não seria mais apreendido sequer através da simples alusão. Talvez, quem sabe, na alusão da alusão. “Um poema é um aperto de mão, só mãos verdadeiras escrevem poemas verdadeiros”, diz Paul Celan.

Mas o que tentamos levar adiante no cenário particular do pós-guerra foi o entendimento de que algo, incomodamente, se perpetuou na poesia de então. Lembramos de uns versos do jovem Yves Bonnefoy, escritos em 1958, “Estás mesmo perdido, tu que nada buscas?”. Nada disso significa dizer simplesmente, portanto, que um ímpeto de Rimbaud tomou a obra dos poetas pela manga. Não foi com heroísmo nem mesmo conscientemente que isso se deu. Se a poesia, na interpretação de Celan, corresponde a uma mudança na respiração, nós poderíamos dizer que o ar tornou-se mais rarefeito para ela.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade” in *Prismas: crítica cultural e sociedade*. trad. Augustin Wernet e Jorge De Almeida. São Paulo: Ática, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.



BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. trad. José Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CELAN, Paul. *Arte Poética: o Meridiano e outros textos*. trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1996.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. trad. Marcos Siscar. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2004.

MILOSZ, Czeslaw. *O testemunho da poesia: seis conferências sobre as aflições de nosso século*. trad. Marcelo Paiva de Souza. Curitiba: Ed. UFPR, 2012.

PONGE, Francis. *Métodos*. trad. Leda Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. “Desventuras do pensamento crítico”. in *O espectador emancipado*. trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2012.

REBUZZI, Solange. *O idioma pedra de João Cabral*. São Paulo: Perspectiva, 2010.



WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo*. Trad. André Glaser. São Paulo: Unesp, 2011.

LITERATURA, POLÍTICA E A RUÍNA DA CULTURA EM ROBERT MUSIL

Pedro Alegre (UFRJ)¹

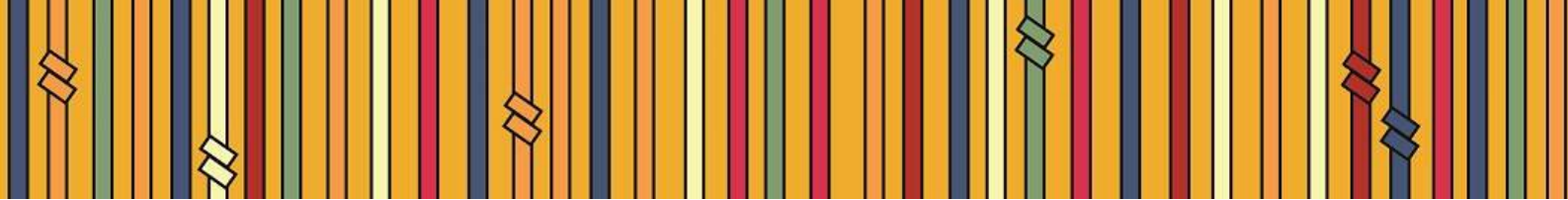
Resumo: O romance *O homem sem qualidades* de Robert Musil permite pensar, de modo inseparável, a estética sob o ponto de vista ético e político também constitutivos da literatura. A partir de sua obra, este trabalho aponta para as implicações tanto sociais quanto literárias de uma escrita capaz de abarcar em si não apenas a realidade representada, mas, e principalmente, a irrealidade que desestabiliza a linguagem em seu inacabamento. Entre o escrito e o não escrito, assumindo a inconstância da contingência, o que Musil procura elaborar é a representação utópica de uma existência de potência, realizada por seu herói. Em um mundo sem valores nos quais se amparar, somente uma concepção de arte que revele seu modelo para além da própria obra, isto é, que se constitua como uma ética, é que a vida do sujeito moderno pode alcançar uma experiência autêntica. Este estudo parte da obra de Robert Musil para pensar as relações entre política, ética e estética na modernidade, para finalmente estabelecer as origens que fundamentam tais conceitos em nossa época e sua realização polêmica na literatura.

Palavras-chave: Robert Musil; *O homem sem qualidades*; Ética; Estética; Política.

Em *O homem sem qualidades*, Robert Musil fez da escrita do romance uma obra inacabada porque, longe de desígnios estéticos, pensava a obra literária como essencialmente ética. O mundo a que deu vida – a Viena em declínio – foi palco para os embates mais extremos do século XX, representando, assim, o verdadeiro drama da época que, traduzido nas palavras de Hermann Broch, se constituiu como um imenso vazio de valores. A crise da realidade social foi o espaço instável a partir do qual as forças em disputa do mundo político puderam mostrar suas verdadeiras faces. Num mundo em pedaços, o herói se apresenta como um homem sem qualidades. A narrativa de Musil é parte do desafio de apropriar, para a obra literária, a vocação política de sua forma. Qual o espaço do sujeito moderno diante da realidade que não se deixa mais fixar? De que modo a obra literária constrói sua forma como maneira de revelar a experiência fundamentalmente política de uma época para a qual a estética representa um vácuo moral?

A Viena de Musil foi, mais do que outra cidade europeia, o lugar no qual a estética ganhou o mais alto valor na cultura. O mundo burguês trouxe para o discurso da arte o problema fundamental da política que tentou dissimular com todos os artifícios. Entre a ética e a estética, o destino político da realidade é o espaço diante do qual o homem sem qualidades prepara seu experimento indeterminado, sua verdade provisória. Hermann

¹ Doutorando em Teoria Literária (UFRJ). Contato: pedroalegre@globocom.com.

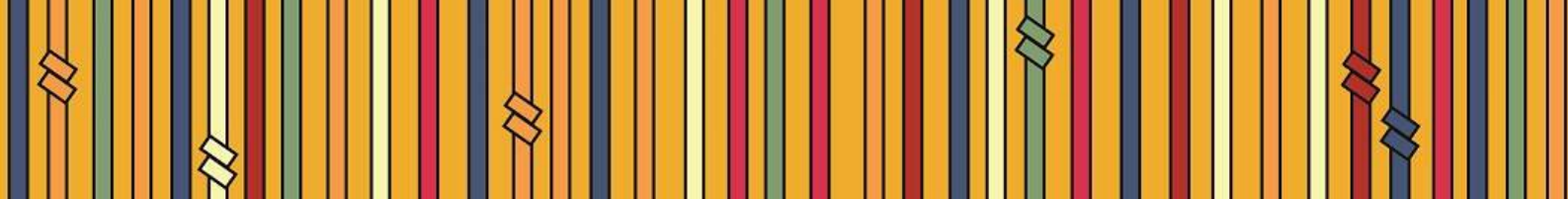


Broch, em ensaio sobre a condição estética da cidade de Viena no fim de século, a partir do qual se pode perceber o problema, elabora uma leitura da época:

A sabedoria de uma alma que imagina o naufrágio e o aceita. Ainda assim, se tratava de uma sabedoria de opereta, e, sob a sombra do naufrágio que se aproximava, ela se tornou fantasmagórica, se transformou no apocalipse alegre de Viena. O que significa, em última instância, o encobrimento da pobreza pela riqueza, ficou mais claro do que em qualquer lugar ou em qualquer outra época em Viena, na época de sua florescência derradeira e fantasmagórica: um mínimo de valores éticos deveria ser encoberto por um máximo de valores estéticos, que já não eram valores estéticos, e não podiam mais sê-lo, por que o valor estético que não cresce sobre uma base ética é seu contrário, ou seja, kitsch. E, na condição de metrópole do kitsch, Viena também se tornou a metrópole do vácuo de valores da época. (BROCH, 2014, p. 198)

Essa condição de uma estética esvaziada pode ser compreendida num trecho de outro ensaio de Bloch, no qual fica evidente que, o esteticismo tornado forma de vida, atenta drasticamente para a política, especialmente moderna. Pois, ele escreve, “quem trabalhar em razão do belo efeito, quem não procura outra coisa a não ser aquela satisfação de afeto que lhe proporciona o suspiro instantâneo do belo, o esteta radical, portanto, poderá usar e usará sem restrições todo e qualquer meio para alcançar essa beleza” (BROCH, 2014, p. 45).

O mútuo pertencimento que liga a estética e a moral, terminando no destino político, é a marca que funda a estética moderna e que, em Viena, subiu ao palco para uma encenação exemplar. Em *O homem sem conteúdo*, Agamben não deixa que passe indiferente essa relação, cuja repercussão, para além do pensamento sobre a obra de arte, incide violentamente na constituição anímica do homem, isto é, do esteta, e, por isso, também garante conseqüências inquietantes para o indivíduo e sua existência social. O fato que nos levar a considerar a estética em íntima conexão com a moral reside na percepção de que o surgimento de uma é sintoma da decadência da outra. Isto é, no momento em que a arte garante sua autonomia enquanto espaço próprio e privilegiado do fazer humano, já se estaria no caminho irreversível que aplaca toda a tradição moral que se possa garantir como um valor universal e, portanto, comum a todos de uma comunidade. Esse acontecimento talvez seja a origem daquilo que conhecemos como modernidade, no que se refere à relação do indivíduo com o mundo. Uma obra de arte nunca foi, sob essa perspectiva, apenas uma fruição inocente, diante da qual não haveria



maiores conseqüências. A partir dela, qualquer que seja, colocamos em cheque a organização geral da sociedade e, principalmente, a condição do homem que, segundo essa orientação, se afasta cada vez mais para sua subjetividade, seja como artista ou como espectador, sem que haja alguma base comum na qual possa se reconhecer. A arte produzida ou o mundo exterior estão sempre em desacordo com o homem particular, não criam com ele nenhum laço de identidade. Tudo para ele é sempre estranho, sempre Outro. E é nesse sentido que a estética penetra mais duramente na crise moral que marcou o início do século XX. Ela nada mais é do que a forma por excelência de descontinuidade do homem com o mundo. A partir dela, estamos colocados num vácuo que, ao menor movimento, escapa de nossas mãos.

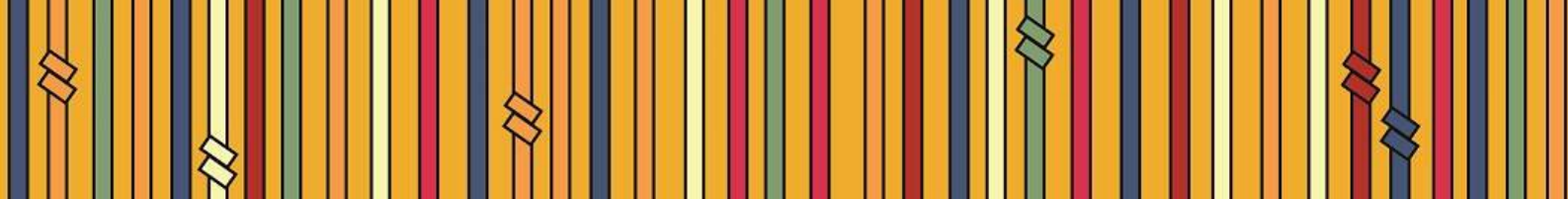
O gosto agiu como uma espécie de gangrena moral, devorando qualquer outro conteúdo e qualquer outra determinação espiritual, e se exerce, no fim, no puro vazio. O gosto é a sua única certeza de si e a sua única autoconsciência: mas essa certeza é o puro nada, e a sua personalidade é a absoluta impessoalidade. (AGAMBEN, 2012, p. 52)

Não por acaso, numa época na qual a estética iria dominar também como componente social, uma figura como o homem sem qualidades encerraria, como se tornou claro para Musil, o sujeito para o qual nenhuma particularidade poderia determinar a existência. Resta, contudo, para avaliar as possibilidades políticas de tal sujeito, repensá-lo constantemente sob uma perspectiva ética – única condição em que a estética poderia sobreviver sem uma deterioração social generalizada.

Uma ética sem qualidades

Para Musil, a literatura é uma forma capaz de uma nova compreensão da realidade – isto é, de uma vida baseada no senso de possibilidade. O que se procura construir, no romance sempre inacabado, é a experiência literária como uma ética capaz de orientar nossa forma de vida ausente de fundamentos morais. E o que parece ter sido o seu programa último se encerra naquilo que chamou de apropriação da irrealidade.

A apropriação da irrealidade é se possuir daquilo que não se pode nomear nem alcançar. É se saber perdido na realidade daquilo que é e, portanto, reconhecer no vazio o ser de tal maneira que nenhuma apropriação positiva poderia conceber. Nesse sentido, é se possuir como algo perdido, um outro radical de si mesmo, uma figura sempre além do humano, porque, ao fim, é se apropriar do nada constituinte do ser-como-se-é. Essa

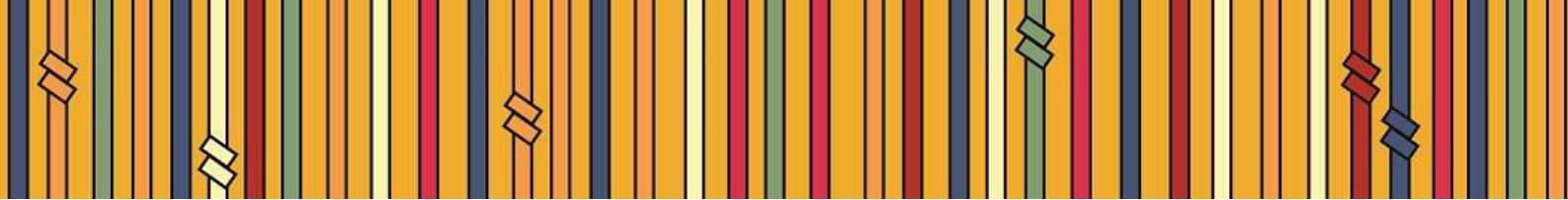


apropriação nega, sobretudo, qualquer possibilidade de posse, no sentido clássico do termo, porque nunca chega a possuir, de fato, como um objeto. A apropriação da irrealidade é o deparar-se com os limites do ser desse jeito, sem qualidades. Por ser uma forma de conhecimento dos limites do que se é, é que ela envolve continuamente uma ética.

Saber-se no limite é saber-se como limite – sempre tênue – entre um dentro e um fora. É estar no entre-lugar do homem e do mundo. É ser justamente esse lugar vacante e invisível. Rompe-se, com isso, qualquer intencionalidade entre o sujeito e objeto, porque, para reconhecer a face do que somos como inteiramente outro, sabemos que o sujeito não existe em relação a um objeto e, portanto, que a face do homem está para além do sujeito – ela é a própria relação, sem que se opte para nenhum dos lados. Estar nesse limiar é parte constitutiva da ética de um homem sem qualidades. Ela é sua condição de possibilidade.

A negatividade é a capacidade de revelar, para o homem, o seu próprio ter-lugar como princípio ético. O niilismo, como destino da cultura européia, aparece como a crise que dispara esse conhecimento do negativo. Entretanto, sua ambigüidade fundamental acontece, para o homem sem qualidades, como para o mundo do capitalismo moderno, de maneira que, entre a nadificação absoluta e a potência, exista sempre o risco de não se reconhecer eticamente o desafio da política e, por isso, toda a vida social mergulhe na suspensão vazia que lhe dá origem. Isso é que parece acontecer no mundo espetacular das mercadorias, no qual a circulação do capital é a expressão nadificante do nada que não cessa de produzir. Nesse sentido, o capitalismo como pessimismo moral, é um niilismo econômico em larga escala. Porém, é nele que podemos vislumbrar, pela primeira vez, o vazio como princípio ético para uma nova política. A ética do vazio é diferente de um vazio ético, isto é, ela é uma ética que não conhece substância e cuja atividade se encontre tanto além de uma essência quanto de uma existência, tanto do sujeito quanto do objeto, do ser e do não-ser.

A forma de um conhecimento para além da indeterminação niilista é, nesse sentido, parte do que constitui a face do homem sem qualidades, muito embora sua ausência de substância pareça colocá-lo sempre no fluxo irreal da dispersão. Existe, na experiência sem qualidades, um profundo desejo de afirmação dessa negatividade como valor autêntico, mas, por sua natureza, também inautêntico do homem. A diferença entre aquilo



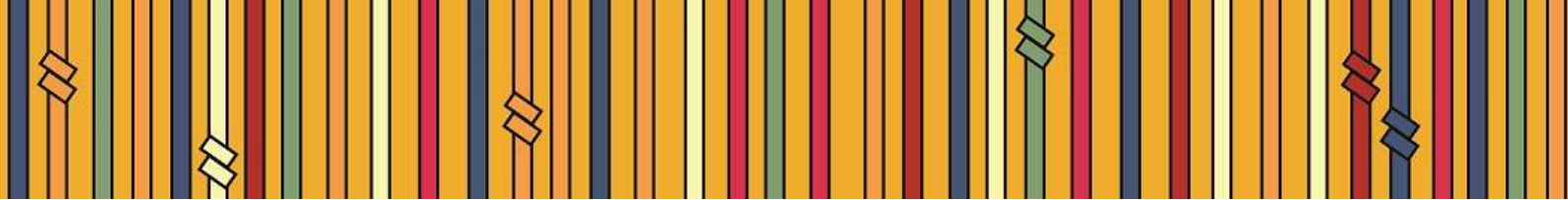
que é autêntico e o que é inautêntico, no mundo moderno avançado, não existe mais. A indiferença entre ambas as posições parece ser a forma de vida autêntica – compreendendo, por isso, a indiferença como autenticidade. O que parece arder, como uma paixão, no interior do homem sem qualidades, não é apenas um desejo de diluição da figura do homem para alcançar um todo quase místico, de fazer retornar uma outra maneira de vida possível. O que parece mais decisivo é o desejo de intervir na realidade, o próprio lançar-se sobre o mundo, apagando as distâncias, de modo que garanta, contraditoriamente, o abismo da distância no qual não cessamos de chegar. É o ter-lugar fora e dentro das coisas; a possibilidade de ocupar um limiar eticamente pleno em suas ações.

Contrariando as expectativas de quem, ao olhar um indivíduo cuja maior atividade é a inação, o percebe imerso em sua própria negatividade dissolvente, o homem sem qualidades experimenta um desejo secreto de uma forma de vida que o alce para além do abismo que o gera, sem que, com isso, o perca de vista. Numa passagem, tudo fica evidente:

Tudo o que Ulrich, com o passar do tempo, chamara de ensaísmo ou senso de possibilidade, precisão fantástica, em oposição à precisão pedante, as exigências de inventar-se a história, de viver uma história das idéias em lugar de uma história mundial, de apoderar-se daquilo que não se consegue jamais concretizar e por fim talvez vivê-lo como se não fosse humano mas apenas um personagem de livro que só se mantém na sua essência, para que o resto se reúna magicamente – todas essas versões de seus pensamentos, que em sua singular intensificação se opunham à realidade, tinha em comum: queriam influir na realidade, com uma paixão evidente e implacável. (MUSIL, 2006, p. 630).

O homem sem qualidades oferece um experimento a partir do qual é possível reorganizar as coordenadas que ligariam a ética, a estética e política, tendo como ponto de partida um mundo social que perdeu toda a referência representável. No limite da representação e, portanto, da realidade, Musil pensa seu personagem a partir de um senso de possibilidade capaz de, longe de apreender a realidade, tornar visível o irreal – a obra incabada, mantida em potência – que não apenas cerca, mas define a nossa singular irrealidade. E é a uma vida de potência que, como destino também da política, a obra de Musil parece dirigir-se incansavelmente.

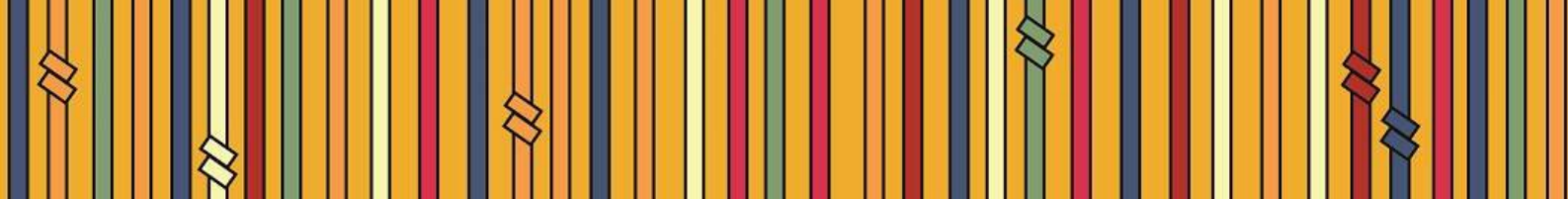
Vida de potência



A possibilidade aberta precariamente pelo homem sem qualidades talvez seja o caminho, no campo do pensamento, para a pergunta de Agamben: “é possível, hoje, existir algo como uma forma-de-vida, ou seja, uma vida para a qual, no seu viver, esteja em jogo o próprio viver, uma vida da potência?” (AGAMBEN, 2015, p. 18).

Pensar a potência, para Agamben, não é apenas se deparar com a possibilidade de uma coisa ser esta ou aquela, em determinadas condições. O que parece mais decisivo é que, na potência pensada em sua radicalidade, o que está em jogo entre o ser e o não-ser, é a efetividade, na passagem ao ato, daquilo que não é, isto é, da impotência. Em outras palavras, potência absoluta é a que pode também não-ser. Nesse sentido, a potência é o lugar último do nada, morada vazia do ser ainda tocado pela sua negação positiva. Existem, portanto, dois níveis de pensamento sobre a potência. A potência de ser, que, entre uma coisa ou outra, faz a passagem ao ato. Mas existe a potência de não-ser que, de modo radical, pode não ser, faz do ato uma realização da sua impotência. Isto é, “ela é uma potência que tem por objeto a própria potência” (AGAMBEN, 2013, p. 40).

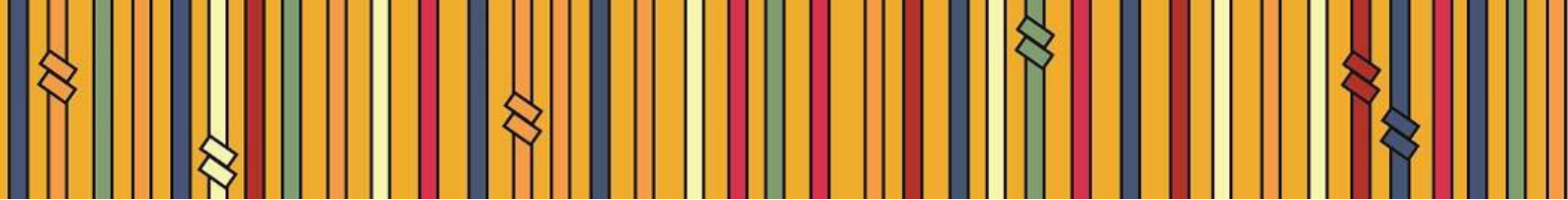
A esse respeito, Agamben escreve que “somente uma potência que pode tanto a potência quanto a própria impotência é, então, a potência suprema” (AGAMBEN, 2013, p. 40). Assim, uma ação que colocasse, na passagem ao ato, sua potência de não-ser estaria afirmando a natureza essencial da negatividade, porque, ao não-ser, sua impotência realizaria a potência de não agir, isto é, uma perfeita inatividade da potência. De algum modo, esse proceder seria também a maneira de uma realização de uma vida da potência, na qual o viver está sempre em questão, suspenso naquilo que pode ser e não-ser. Isto, ao que parece, revela uma ética. Sob esse ponto de vista é que pode ser interpretada a função estrutural da ironia no romance de Musil, se pensarmos a ironia como a suspensão de qualquer atividade para afirmar a potência como uma positividade em detrimento do ato. O homem sem qualidades, um observador mordaz da realidade, faz da ironia um pensamento da potência, na qual, retirado da realidade para realizar a suspensão crítica, permanece no terreno a partir do qual se pode visualizar o pensamento sem que se perceba distinção entre o ser e o não-ser. A ironia permite realizar, ainda que precariamente, um exercício da potência, porque o pensamento verdadeiramente irônico desacredita o real da sua realidade em detrimento do próprio ato de pensar, isto é, no lugar da atividade, se propõe a inatividade suprema de não agir, ou melhor, agir na própria impotência, como revelação ética da potência. A forma do pensamento aparece como um



lugar da potência. É através da ironia que Musil prepara seu experimento sem qualidades por excelência – a potência – e coroa o pensamento como a forma na qual é possível articular uma “acção eticamente plena” (MUSIL, 2009, p. 532). Por isso, com razão, pensa sua obra como não-obra – inacabada por natureza, no limiar da impotência – sem que, para isso, se imagine que seja uma incursão meramente satírica. Ele, como os românticos alemães, eleva a ironia ao nível superior de conhecimento. É nesse sentido que escreve, sem abrir mão da pura negatividade irônica, que o romance “não é uma sátira, mas uma construção positiva” (MUSIL, 2009, p. 536).

Agamben vai entender o pensamento como o lugar no qual se manifesta a realização da potência. Seguindo seus passos é possível tornar visível uma ética. Segundo ele, “o pensamento é, na sua essência, pura potência, isto é, potência de não pensar e, como tal, como intelecto possível e material, ele é comparado pelo filósofo a uma tabuleta para escrever sobre a qual nada está escrito” (AGAMBEN, 2013, p. 40) . A imagem do pensamento é tal que, na sua realização como potência, somente aderindo ao risco de não pensar é que ele pode pensar a si mesmo. Ser, dessa maneira, pensamento do pensamento, no qual o próprio pensar está fundamentalmente implicado. O que ele pensa, assim, não é mais um objeto, mas sua impropriedade, aquilo que é, mas que lhe falta – pensa a pura potência (de não-ser). Nesse ponto, todo pensamento se torna, em sua formulação original, também potência de não pensar.

No pensamento da potência, Agamben parece estar sempre remetendo, quanto mais velado for, mais intenso, a um diálogo profundo com Musil. Dentro dessa comunicação em latência, o que se revela é o pensamento que pensa sua existência como possibilidade. Assim, escreve, “pensar não significa simplesmente ser afetado por esta ou aquela coisa, por este ou aquele conteúdo do pensamento em ato, mas ser, ao mesmo tempo, afetado pela própria receptividade, fazer da experiência, em cada coisa pensada, de uma pura potência de pensar” (AGAMBEN, 2015, p. 18). O primado ético do pensamento acontece por ser ele, em essência, não apenas potência, mas experiência de uma potência do comum. “Comunidade e potência identificam-se sem resíduos, porque o ser inerente de um princípio comunitário em toda potência é função do caráter necessariamente potencial de toda comunidade” (AGAMBEN, 2015, p. 19). Pensando dessa forma, é possível arriscar, na intenção de Ulrich numa vida sem objetivos finais, na qual a forma ensaística prepara uma mistura ético-política entre vida e literatura, que, para o homem sem



qualidades, a realização da vida é também uma plena efetivação do pensamento – o que nos levaria a pensar também como Marx que, em outro sentido, imaginou a realização da filosofia. O espaço aberto pelo homem sem qualidades permite olhar para a vida como uma forma de indistinção entre realidade e filosofia, vida e arte. Nesse sentido, a política se torna, novamente, possível, porque, ela mesma, adquire o estatuto de potência vital na qual a prática se torna o lugar da afirmação, primeiramente, de um ter-lugar da política como pura possibilidade. “A intelectualidade e o pensamento”, conclui Agamben, “não são uma forma de vida ao lado de outras nas quais se articulam a vida e a produção social, mas são a potência unitária que constitui em forma-de-vida as múltiplas formas de vida” (AGAMBEN, 2015, p. 20). Assim, a literatura exerce, enquanto forma, uma influência para Ulrich e, em Musil, ganha o estatuto ético-estético, indistintamente, porque, como escreve o filósofo, “o pensamento é forma-de-vida, vida inseparável de sua forma” (AGAMBEN, 2015, p. 20).

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre política*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- BROCH, Hermann. *Espírito e espírito de época*. São Paulo: Benvirá, 2014.
- MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- _____. *O homem sem qualidades – Obras III – Do espólio*. Lisboa: Dom Quixote, 2009.

A MANDRÁGORA DE MAQUIAVEL COMO REPRESENTAÇÃO DA SOCIEDADE FLORENTINA DO RENASCIMENTO

Priscila Nogueira da Rocha (UFRJ)¹

Resumo: A apresentação pretende analisar a peça teatral considerada a mais importante da Renascença em seu estilo: *A Mandrágora*, escrita por Nicolau Maquiavel (1469-1527) em meados de 1518, particularmente no que tange os recursos literários empregados pelo autor na tentativa de refletir o contexto sócio-político da Florença renascentista, porém sempre pelas lentes de seu olhar crítico.

Palavras-chave: Maquiavel; A Mandrágora; Renascimento italiano; Teatro; Comédia

Introdução

A obra *A Mandrágora* revoluciona ao promover uma ruptura com a produção dramática da época, quase que inteiramente devotada à temática religiosa, ao ter como foco de interesse a sociedade, o ser humano, em seu caráter mais mundano, o que fica evidente quando Maquiavel elege o desengano e o jogo de poder como elementos fundamentais para a trama que descreve e, também, ao imprimir na obra o reflexo de sua Florença, da maneira como seus olhos a enxergavam, com todos os seus defeitos e vicissitudes, se utilizando do sarcasmo para destilar sua mágoa e seu ressentimento com os mandantes de sua cidade natal. Ao comparar o reflexo com a realidade, com seus arquétipos, personagens, relações e desenganos, pretende-se identificar a ótica e a “mão” do autor através da distorção introduzida na imagem refletida. O objetivo final da discussão é buscar compreender os motivos que levam esta comédia a ser considerada a obra mais importante do teatro da renascença italiana, tendo em seu caráter revolucionário e na genialidade de seu autor as molas principais que impulsionaram “A Mandrágora” à eternidade.

O Teatro e suas origens

Os estudiosos, dentre eles Roubine (2003), apontam que a evolução do teatro do papel de rito para se tornar manifestação artística e cultural ocorreu de fato na Grécia Antiga, onde passou a ser lugar de representação de lendas relacionadas aos deuses e heróis. Os festivais anuais compreendiam a representação de tragédias e comédias, e surgiu também ali o drama satírico: o dramaturgo Aristófanes havia criado um gênero

¹ Doutoranda em Literatura Italiana com Bolsa CAPES no Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Endereço eletrônico: pnocha@gmail.com.

sem paralelo para a comédia antiga, que fora retomado no teatro moderno, pois que a comédia aristofânica mesclava a paródia mitológica com a sátira política. Com o advento do Cristianismo no Ocidente, o teatro não mais encontrou apoio de patrocinadores, passando a ser considerado uma manifestação pagã, e com isso as representações teatrais foram totalmente extintas. O renascimento do teatro se deu, paradoxalmente, através da própria Igreja Católica Romana, na Era Medieval. A história que fez ressurgir o teatro se deve justamente à representação da história de outra ressurreição: a de Cristo. A partir deste momento, o teatro era utilizado como veículo de propagação de conteúdos bíblicos, tendo sido representado majoritariamente por membros da igreja (padres e monges). O teatro medieval religioso entrou em franco declínio a partir de meados do século XVI, com o início da renascença e a mudança cultural que ela havia provocado. Se durante a Idade Média, o teatro teve papel importante principalmente nas peças de fundo religioso católico, embora se fizessem presentes também as comédias bufas, a decadência do teatro ligado àquele tipo de representação religiosa, no fim do século XV, pode ser creditada diretamente ao impacto do renascimento. O homem, e não mais a visão criadora teocêntrica, passa a protagonizar as obras do teatro. Assim, o teatro se revolucionou com obras de fundo histórico, obrigando para isso os autores a buscar nos clássicos gregos e latinos suas inspirações, principalmente, no caso de Maquiavel, nas obras de Plauto, Terêncio e nas novelas de Boccaccio, que, embora não tenha sua produção estritamente ligada ao teatro, teve grande papel influenciador em seu ressurgimento. E, é, neste cenário de ruptura do teatro renascentista com as tradições do teatro medieval, passando a representar as ideias do novo entendimento da natureza e do homem, promovido pelo “*Umanesimo*” (Humanismo) ligado as letras e aos estudos de textos antigos, período que corresponde ao Renascimento para as artes. Naquele momento sócio-artístico cultural é possível verificar que houve uma verdadeira recriação das estruturas teatrais na Itália, através de representações do chamado teatro humanista, que tinha como experiência a imitação da comédia clássica. Encontram-se nessas novas obras elementos da comédia latina, bem como das novelas do Século XIV (*Trecento*). Ariosto e Bibbiena, antecessores de Maquiavel, eram também influenciados pela novela de Boccaccio, porém somente na questão da língua do latim medieval, renascentista e ainda da variedade linguística da península italiana, com empréstimos sintáticos e lexicais² (BARATTO, 1977). Berthold

² A língua das comédias do *Cinquecento* foi influenciada por Boccaccio, e a língua toscana sobressaía-se no vulgar. Maquiavel na sua obra *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, explica que para escritores

(2006), ao falar sobre o teatro renascentista, reafirma sobre as cópias ou versões de peças da Antiguidade como Terêncio, Plauto e também Aristófanes. A autora afirma que a retomada do drama e da comédia clássica teria seu marco inicial em 1486, com a apresentação, em língua vernácula vulgar, direcionada a um público amplo e heterogêneo, de *Menaechmi* (Os gêmeos) de Plauto, seguida por outras representações, também em língua local. Em 1491 houve a apresentação de *Andria* e, em 1499, de *Eunuchus* (O Eunuco), ambas de Terêncio. As representações, em sua maioria, ocorreram em Ferrara, e eram patrocinadas pela corte ducal local, porém também aconteceram apresentações nas cidades de Mântua, Florença, Veneza, Urbino, Siena, Nápoles e Roma, com obras de Aretino, Ariosto, Bibbiena e Maquiavel. O público da corte, geralmente culto e refinado, se mostrou capaz de apreciar os textos e as apresentações encenadas.

Foi Maquiavel quem iniciou essa mudança de paradigma, ao escrever *A Mandrágora*, uma peça que não era nem versão nem tradução, e faz na sua obra uma crítica à sociedade da sua época, ainda que camuflada sob um verniz de comédia de costumes, o que estava longe de ser a norma daquele período. Os autores dramáticos do teatro cortesão pertenciam, em sua grande maioria, à corte, ou eram favoritos dos principais amantes da arte teatral. Suas peças normalmente falavam de comédias antigas, pastorais, contos, peças populares, eruditas etc.; retornavam também neste período, as produções teatrais em língua vulgar, destinadas ao público das cortes e apresentados em salas adaptadas para a celebração de festas e comemorações, uma vez que os teatros só seriam construídos na segunda metade do século. Berthold (2006:278) afirma que *A Mandrágora*, representada em Florença e em Roma, supera de longe as peças teatrais antecessoras em originalidade, atrevimento e espírito. Relata ainda que os críticos modernos da literatura italiana a consideram não somente a obra prima dramática do *Cinquecento*, mas de todo o teatro italiano.

Florença, entretanto, desde o século XV já abrigava uma produção cômica calcada na referência aos clássicos³ em seus textos, prevalecendo a escolha da farsa e do burlesco

não toscanos, como Ariosto e Bibbiena, as dificuldades linguísticas seriam um pouco maiores, pois o vulgar era distante da língua de cada um deles.

³Notadamente as comédias gregas e latinas; tal tipo de produção poderia ser explicada fundamentalmente pelo fato de a Itália ter sido o berço da cultura medieval, ou centro irradiador dos ‘mandamentos’ dos representantes de Deus no mundo. Florença, na perspectiva acima referida, seria a primeira cidade, por influência dos Medici, a abandonar as formas do passado criando outras, que viriam a se constituir em modelos àquelas que já estavam em gestação. Evidentemente o novo estrato social emergente (burguesia) patrocinou, através do mecenato, uma série de autores que até então viviam exclusivamente sob a tutela da Igreja, exigindo dos artistas novas formas expressivas que pudessem refletir novas ideologias e uma nova mentalidade: o gênero comédia “tornou-se flexível e adquiriu força satírica. E, no terreno da encenação

como eixos de representação. Segundo Dionisotti (1980:82), “Maquiavel recusou o teatro grotesco e farsesco em rimas, mesmo nos tercetos que lhe eram tão caros, mas que lhe pareciam incompatíveis com a tradição clássica”. Maquiavel, depois de muita maturação formal e temática, realiza no campo cômico uma mudança tão importante como a que produziu na política, chegando ao formato que para ele deveria ter o teatro cômico, e com isso lançou as fundações que pavimentariam o caminho para toda uma futura tradição de autores teatrais.

Trama de *A Mandrágora*

A história começa em Paris, na qual o jovem florentino Callimaco Guadagni, ao saber sobre a beleza da mulher mais bonita e virtuosa de Florença, chamada Lucrezia, se apaixona mesmo sem nunca tê-la visto e retorna a sua pátria com seu servo Siro com o propósito de conquistá-la, ainda que por uma noite, mesmo sabendo que esta é casada. Seu marido, Nicia Calfucci, embora detenha o título de doutor das leis, é bobo e ignorante, além de ter uma certa idade e o casal tem um problema de não conseguirem ter filhos. Será em torno desta incapacidade que toda a comédia será baseada. Para conseguir sua noite de amor, Callimaco recorre a ajuda de um mediador bem astuto, Ligurio, que o ajudará a inventar um plano de ação baseado em um engano, valendo-se da estupidez do marido e da sua vontade de ter filhos. Callimaco finge ser médico, especializado em casos de esterilidade e, para convencer este marido, usa todo o seu “latim” para demonstrar seu conhecimento. Fala então de uma poção feita com a raiz da mandrágora que fará com que Lucrezia engravide. O único problema é que a “beberagem” tem um efeito colateral: o primeiro homem a se deitar com a mulher após a ingestão da bebida morre subitamente. Callimaco sugere então que eles capturem um jovem na estrada para obrigá-lo a ter a relação sexual com a sua esposa e assim, pegar para si o veneno da planta. Obviamente, será Callimaco, travestido de vagabundo, o “infeliz” a morrer por um bem maior. Mesmo assustado no início, messer Nicia quer tanto ter filhos que concorda com o plano. Porém, como convencer a jovem esposa a se deitar com outro homem, visto que é muito virtuosa? Para isso, entra em cena seu confessor, Frei Timoteo, que será recompensado com dinheiro, sendo ajudado também pela mãe de Lucrezia, a convencê-la a se deitar com outro homem. O plano segue como previsto e o amante é colocado na cama de Lucrezia pelo próprio marido, e esta, que inicialmente era contra o plano, após a declaração de

teatral, a Itália se entregou ao prazer de modo tão livre que deu origem ao aspecto físico do teatro moderno”. (MOUSSINAC, 1957:192)

amor de Callimaco, se entrega ao adultério, sem que seu marido suspeite que foi enganado.

Inovação sobre a Influência Clássica

Na *Mandrágora* é possível identificar que Maquiavel pega as lições de estilo que Terêncio coloca em sua obra *Andria* e constrói assim uma linha de descendência não interpretada, normal e consistente. É possível, ainda, verificar dentro da comédia, uma forte influência da obra clássica de Plauto na estrutura e na concepção dos personagens, e um componente igualmente forte da obra de Boccaccio, como a zombaria (STOPPELLI, 2006: 363). Na peça, que é objeto de investigação deste artigo, o argumento é de Plauto, enquanto que o pensamento é aquele de Boccaccio, quando é tomado o personagem Nicia, o mesmo marido bobo representado em Calandrino de Boccaccio. Como em Plauto, os nomes dos personagens têm origem grega, com um significado representativo para cada um dentro do enredo. Um procedimento semelhante, mas em sentido inverso, pode ser verificado na peça de Maquiavel, por exemplo, em que o nome Nicia significa “o vencedor”, quando na verdade ele é justamente o personagem ludibriado na história. Vemos que Maquiavel usa o recurso da antítese para nomear seus personagens, um modo irônico de dizer uma coisa, visando expor justamente o contrário. Do mesmo modo Callimaco, cujo nome significa “uma bela batalha”, que, no entanto, não trava batalha alguma e só alcança seus objetivos graças a Ligúrio. A ironia está também presente no nome de Timoteo, “aquele que honra a Deus”, quando o frei, a cada atitude, faz o oposto do que se espera que honraria a fé católica em Deus, uma vez que só pensa em obter vantagem financeira: seu deus, portanto, é o dinheiro, e por essa “divindade” usa sua própria interpretação da religião católica como instrumento. Esse procedimento, no entanto, não é seguido por Maquiavel, quando se refere ao nome de Lucrezia, que apresenta origem diversa, remetendo à matrona romana que foi violentada pelo filho do rei, e que se suicida pela vergonha do adultério, ainda que forçado, porém a estratégia da antítese se mantém, uma vez que a Lucrezia da obra em estudo toma direção oposta, decidindo abraçar o engano e perpetuá-lo, quando dá continuidade ao romance com o amante, passa da virtuosidade matrimonial ao adultério consciente.

A ironia está presente e tem papel fundamental nesta obra de Maquiavel, tornando-se mesmo patética na *Mandrágora*, pois esta renova a impressão de frieza, crueldade e desumanidade, embora a perfeição da construção dramática traga, em muitos momentos, o riso ao espectador. Segundo Tosto (1958), o enredo pode parecer de derivação

boccacciana, devido à temática obscena, mas a comédia não é alegre, porque sob o riso é possível sentir a amargura do pessimista que considera a vida e o mundo repletos de insensatos e hipócritas, e o poder nas mãos de velhacos inescrupulosos e resolutos. Também não se compreende como Lucrezia que é “sábua e boa”, longe de revoltar-se e resistir, cede resignada e, no fim, se mostra verdadeiramente satisfeita com o engano tramado, mostrando a descrença de Maquiavel na virtude. A opinião de entender o riso como fruto de melancolia é também partilhada por De Sanctis (1996:78-81), que vê este riso triste e sério, que ultrapassa a caricatura e danifica a arte, sendo este um dos motivos que tornaram *Mandrágora* um marco do seu tempo.

Embora amplamente influenciado pelas obras clássicas, a comédia de Maquiavel introduz inovações, dentre elas uma que aguça a atenção já na primeira leitura é o final da peça, do qual se esperava uma festa, em que todos os impasses fossem resolvidos, os enganos desfeitos, os personagens bons teriam triunfado e os maus teriam pagado caro por seus atos. Na *Mandrágora* vemos uma ruptura desses padrões: Os personagens, embora simples e quase “caricatos” (mais arquétipos de seu papel social do que propriamente indivíduos), são dúbios, não podendo ser facilmente identificados como bons ou maus, e todas as ações que a princípio seriam entendidas como negativas, tais como mentiras, corrupção e adultério, são justificadas para um “bem” maior, onde o engano acaba sendo responsável pelo status final, no qual todos estão felizes: Frei Timoteo com sua recompensa, Messer Nícia com a cura da infertilidade de sua esposa, Lucrezia por ter encontrado um amante que a satisfaz mais do que o marido, Callimaco pela satisfação de seu desejo pessoal, e pela perspectiva do futuro com a amante, e Ligurio pelo prazer intelectual de ter sido bem sucedido em sua manipulação. O senso é de que o egoísmo extremado prevaleça: cada personagem só enxerga os próprios objetivos, sem nenhum senso de coletividade ou empatia. Tudo se resolve através da manipulação, e o próprio fato de que este estado de coisas positivas tenha sido gerado por um engano já evidencia a conhecida visão da ideologia maquiavélica – se o fim é positivo, qualquer meio para obtê-lo é aceitável, mesmo o engano. Este conceito não só é subentendido como está, inclusive, nas próprias falas dos personagens, como na passagem em que Frei Timoteo destaca: “*in tutte le cose bisogna guardare al risultato*”. Neste ponto, a própria personificação da Igreja Católica Romana, na figura do frei, reconhece que o engano é mais forte do que a virtude ou a fé religiosa, se o resultado da ação for o desejado, e essa é a mensagem principal da obra: a de que os fins justificam quaisquer meios necessários, por mais escusos que pareçam, para serem obtidos. Este desengano com a condição

humana é característica marcante na obra, personificada principalmente nos personagens de Frei Timoteo e Sostrata, respectivamente o confessor e a mãe de Lucrezia. Estes que deveriam ter sido o alicerce para a jovem esposa, por simbolizarem um a Igreja Católica Romana, e a outra a família, são justamente aqueles que serão peça importante para a queda moral e abandono dos valores católicos cristãos de Lucrezia. Entretanto, o pessimismo de Maquiavel não se restringia ao cunho moral ou religioso, mas se mostrava uma decepção secularmente ativa, que se transformava em poderoso otimismo de inteligência e da vontade. Deste modo, Maquiavel se mostra como um grande moralista porque, embora convencido de que os homens são o que são – tolos, iludidos, displicentes, falsos, traidores, prontos a vender a própria alma e a alheia – deixava transparecer sua crença de que o homem, se dotado de verdadeira inteligência e de grandes paixões, podia atuar no lodçal da imoralidade sem com ele se confundir.

Personagens

É quase ausente uma descrição física dos personagens (como em Plauto), que serão individualizados pela diferença de linguagem usada e por suas características psicológicas. Callimaco fala em latim e em vulgar em um nível mais elevado que o de Nicia, que se utiliza de frases idiomáticas e menos formais.

Ao pensarmos na descrição das personagens, é possível encontrar a influência não só de Plauto, bem como de Terêncio e Boccaccio. Encontramos a figura do parasita (Ligurio, também no papel de *servus callidus*), do velho tolo (Nicia), do apaixonado (Callimaco), e da mulher que segue seus princípios, característica esta típica dos textos de Terêncio (Lucrezia). Encontramos também o clero corrompido, como em Boccaccio, que pode ser lembrado na novela de Frate Puccio (*Il Decameron*, III, 4) e sobre a *beffa*, e o engano (*Il Decameron*, III,6; e VII,7). Também de uso terenciano, a ação como uma denúncia social: Lucrezia, sendo a única personagem virtuosa, é influenciada por todos os personagens, até mesmo seu confessor, a cometer adultério.

Muitas são as interpretações sobre as alegorias políticas dentro da obra. Nicia como um político incapaz⁴; Lucrezia como a própria Florença; Callimaco, o príncipe, muito

⁴ Possivelmente em referência a Piero Soderini (Firenze, 1452 – Roma, 1522); Maquiavel com 29 anos foi convocado para assumir a secretaria da segunda chancelaria do novo regime republicano instalado no regime pós-Médici. Cargo esse que, foi conseguido devido ao reconhecimento que o seu pai tinha com Piero Soderini, golfanoleiro que anos mais tarde será destituído do poder. O regime republicano foi derrubado em setembro de 1512. Os Médici voltaram para reinar expulsando todos os republicanos que restaram, inclusive Maquiavel, que se retirou da vida pública. (LARIVAILLE, 1988)

possivelmente um representante dos Medici, que com sua astúcia, engano e crueldade, retira de Soderini o controle sobre Florença; Ligurio, como o fiel secretário, que será o motor da ação; e por último Frei Timoteo, que representa a própria instituição da igreja. A comédia propõe então uma paródia da sociedade e da política, durante os difíceis anos em que Maquiavel esteve afastado de suas atividades.

Língua

Para Maquiavel, a comédia tem como finalidade ser o espelho de uma vida privada, mas o modo de alcançar esse objetivo foi feito por meio de certa urbanidade e com termos que provocassem riso, de tal sorte que os homens, desejando se deleitar, acabassem retendo alguns exemplos, que lhes seriam úteis e que se encontrariam escondidos na peça (RIDOLFI, 2003).

A linguagem utilizada por Maquiavel é, portanto, aquela cotidiana, compreensível a um público contemporâneo médio-alto, e que será modificada dependendo do personagem, ajudando a definir sua condição social e o seu caráter. O latim, o vernáculo e os provérbios são atribuídos a cada um dos personagens, conforme sua personalidade e características, tendo cada um seu estilo de linguagem próprio. Nicia usa uma linguagem popular, frequentemente vulgar, provérbios e expressões idiomáticas florentinas, indicativos de uma sabedoria mesquinha, pequena. Timoteo usa a linguagem da Igreja como simples argumentação, enquanto Callimaco usa a linguagem solene e vazia do literato que exprime os próprios sentimentos, usando frases latinas para impressionar e confundir o marido da mulher amada. Ligurio usa uma linguagem astuta e de duplo sentido, jogando com as palavras em modo errado, como por exemplo, o nome *San Cucú*, cujo significado em francês é “corno”, e Lucrezia usa a linguagem elevada e refinada da retórica.

Com estas escolhas, Maquiavel revela seu propósito de colorir a língua da comédia de tons vibrantes e vernáculos, atribuindo a sua poesia um realismo mais robusto. Então, pode-se encontrar na *Mandrágora* uma série de citações, expressões idiomáticas e provérbios em nada literários, mas sim de baixo calão e usuais, que aumentam o senso de humor e a verossimilhança na atmosfera da comédia; esta preferência para o dialeto não vai morrer quando prevalece a teoria de Bembo para a questão linguística italiana até o século XIX, mas vai percorrer na clandestinidade subterrânea no caminho da comédia e da sátira com baixas expectativas de literalidade.

A Comédia

Ao se utilizar da comédia, Maquiavel incitava o riso, principalmente por meio do recurso da ironia, como por exemplo, no personagem Nicia, que embora fosse doutor, conhecedor das leis, não era nem um pouco astuto, sendo enganado facilmente pelos ardis que lhe eram propostos. Uma das troças do autor, novamente no prólogo, se revela quando Maquiavel informa que Nicia aprendeu muito das leis lendo o filósofo Boezio [Anício Mânlio Torquato Severino Boécio (Roma, 475/477 – Pavia, 524/526)], se utilizando, porém de uma corruptela de seu nome (*Buezio*), para inserir a palavra *bue* (boi), animal chifrudo, em referência a traição que Lucrezia lhe infligiria mais adiante no texto. “*la casa è d’un dottore, che ’mparò in sul Buezio legge assai*” (MACHIARELLI, 2006:27)

Seguindo com a análise, é importante perceber o caráter cômico da obra como instrumento para a identificação do “homem renascentista” com o “homem maquiavélico”. Pode-se ainda considerar, por exemplo, que Nicia representa a classe burguesa da época, mas muito possivelmente, até pela própria característica negativa imputada ao personagem, e como consequência a toda a burguesia, o expectador não identificava no personagem a si mesmo, mas o seu vizinho, embora estivessem ambos retratados ali. A obra usa, portanto, a comédia como instrumento para dissimular sua crítica, não só a essa burguesia, mas a todas as estruturas da sociedade, e ao caráter humano como um todo.

Conclusão

Maquiavel nesta obra denunciava de forma meticulosa, embora indireta, todos os hábitos corruptos, vícios e conflitos morais do seu tempo. Sendo, portanto, um retrato fidedigno da sociedade florentina, o público estaria rindo de si mesmo e de seus próprios defeitos, e Maquiavel, usando da comédia como linguagem, estaria pregando uma peça nos seus espectadores. Deste modo, e sabendo que o desenvolvimento do teatro do Séc. XVI (Renascentista) é diferenciado a partir de *A Mandrágora*, uma vez que a obra se preocupa em mostrar uma mensagem mais profunda que somente o divertimento, acredita-se que a obra tenta dialogar com o público e fazê-lo refletir sobre as condições da sociedade contemporânea, mostrando-as através da comédia, e se utilizando dessa comicidade para sair impune em sua crítica, ou seja, faria rir mostrando o problema dos outros, que no fundo eram também do próprio espectador. Isto fica subentendido quando o próprio autor, no prólogo, define sua obra como fábula, justamente visando destacar a existência do subtexto, com camadas sociais, políticas, religiosas, etc. Por estes e outros

fatores, *A Mandrágora* é considerada um marco no teatro ocidental. Maquiavel constrói, com essa peça, um texto onde a conquista amorosa, com suas urgências e exaltações, serve como pretexto para desenvolver um tratado prático e saboroso sobre estratégia política, sobre a arte de envolver, manipular, convencer e, por fim, conquistar um objetivo.

Existe na obra teatral estudada uma pesada crítica à sociedade da época. Maquiavel não apresenta problemas abstratos, nem tampouco somente puro entretenimento, mas brinda o seu público com nuances que expõem problemas encontrados naquele momento renascentista e a sua “apreciação” perante aquela sociedade. Assim como Maquiavel, outros autores contemporâneos a ele e ao seu discurso, ainda que com seu estilo próprio de escrita e em situações diferentes, aproveitam-se de suas obras para criticar e nos fazer refletir, porém foi o gênio de Maquiavel que soube ‘deformar’ o molde da comédia latina clássica e, sem se afastar demais para não criar estranheza em seu público, construiu um novo modo de fazer comédia, calcado na ironia e na amargura, dando à sátira um caráter crítico e mimético tão profundo que sua *Mandrágora*, após algumas revisitações por parte da crítica, vem sendo considerada a obra mais importante da história do teatro italiano.

Referências bibliográficas

- ASOR ROSA, A. Storia europea della letteratura italiana. Torino. Einaudi, 2009.
- BARATTO, M. La commedia del Cinquecento. Vicenza. Neri Pozza, 1977.
- BARBARISI, G.& CABRINI, A. Il teatro di Machiavelli. Milano. Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2005.
- BARTHES Roland, Sul teatro, a cura di Marco Consolini, Roma, Meltemi, 2002
- BERGSON Henri, O riso – ensaio sobre a significação do cômico, Rio de Janeiro, Zahar Editores 1940
- BOCCACCIO, G. *Il Decameron*. Firenze. Le Monnier, 1952.
- BIGNOTTO, N. Política e vida privada na Mandragola em Maquiavel. Cadernos de ética e filosofia política, São Paulo, n. 24, p. 7-21, USP, 2014.
- HUBERT, Marie-Claude As Grandes Teorias do Teatro, São Paulo, Martins Fontes, 2013.

LARIVAILLE, Paul. A Itália no tempo de Maquiavel. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MACHIAVELLI, N. La Mandragola. (P. Stoppelli, A cura di). Milano. Mondadori, 2006.

RIDOLFI, R. Vita di Niccolò Machiavelli. Firenze: Sansoni.1969

ROUBINE, Jean-Jacques Introdução às grandes teorias do teatro, Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

STOPPELLI, P. La Mandragola. Storia e filologia. Roma. Bulzoni, 2005.

AS DISSONÂNCIAS DO NARRAR: UMA ANÁLISE SOBRE O NARRADOR E A
VIOLÊNCIA EM “INFERNO” DE LUIZ VILELA E “FILHO DE PINGUÇO” DE
ALCIENE RIBEIRO LEITE

Rodrigo Andrade Pereira

“—Inferno é o meu, que tenho um nome a zelar, os meninos; não
fosse, largava o traste”

Filho de Pinguço, Alciene Ribeiro Leite

Resumo: O presente artigo busca investigar o modus operandi narrativo da violência no conto “Inferno” de Luiz Vilela e “Filho de Pinguço” de Alciene Ribeiro Leite, procurando demonstrar que são obras que configuram vozes dissonantes, pois encenam a releitura da repressão e violência paterna. Para comprovar tal perspectiva, utilizamos, como base teórica, o ensaio “Tradição e Talento Individual” (1919), de T. S. Eliot, o livro Lima Barreto e Dostoiévski: vozes dissonantes (2012), de André Dias, e Crítica em tempos de violência (2012), de Jaime Ginzburg.

Palavras-chave: Luiz Vilela; Alciene Ribeiro Leite; Dissonância; Violência

Para Jaime Ginzburg, em seu livro *Crítica em tempos de violência* (2012), a discussão atual acerca da historiografia e da literatura comparada no Brasil é caracterizada pela "revisão dos parâmetros de sustentação do cânone" (GINZBURG, 2012, p. 21), baseando-se, entre outras coisas, na noção de valor. O autor aponta para a forte tendência conservadora dos programas curriculares de Letras, promovendo a exclusão de gêneros (como o cordel), da tradição oral, dos registros indígenas etc., fazendo-se, portanto, necessário "indicar lacunas e reverter critérios de valor consolidados" (GINZBURG, 2012, p. 22).

Dedicando uma parte de seu livro às relações entre literatura e violência, especificamente no Brasil, Ginzburg parte da seguinte hipótese, de modo resumido: "compreendendo a literatura como produção constituída historicamente, e não como objeto fechado em si mesmo, podemos formular a hipótese de que a enorme carga de violência que caracteriza a história brasileira tenha implicações nas obras literárias" (GINZBURG, 2012, p. 134). Assim, para ele, é possível interpretar os textos brasileiros a partir da noção de trauma, na medida em que a sociedade brasileira teve na violência um elemento constitutivo, o que teria gerado uma experiência traumática, ainda não superada: "é possível que, de maneiras diretas ou indiretas, na produção cultural do século XX, encontremos marcas desse impacto, em formas variadas de elaboração estética e linguística, como o testemunho, a dissolução do realismo, a fantasmagoria e a fragmentação de perspectiva" (GINZBURG, 2012, p. 185).

É nesse contexto, de maneiras diretas e/ou indiretas de estabelecer relações estéticas entre literatura e violência que se contextualiza os dois textos analisados neste artigo: o conto “*Inferno*”, de Luiz Vilela, publicado na coletânea *No Bar* e a novela *Filho de Pinguço* de Alciene Ribeiro Leite.

Além da perspectiva comparatista entre a violência, e suas representações na literatura, apresentadas por Ginzburg, o presente artigo busca investigar o modus operandi narrativo da violência nas duas narrativas apontadas acima, procurando demonstrar que são obras que configuram vozes dissonantes, pois encenam a releitura da repressão e violência paterna. Para comprovar tal perspectiva, utilizamos, como base teórica, o ensaio “Tradição e Talento Individual” (1919), de T. S. Elliot, o livro Lima Barreto e Dostoiévski: vozes dissonantes (2012), de André Dias e o já citado *Crítica em tempos de violência* (2012), de Jaime Ginzburg, entre outros.

A VIOLÊNCIA DOMÉSTICA NA LITERATURA

Nos últimos anos, os estudos literários têm se aproximado das questões identitárias e culturais próprias dos Estudos Culturais e dos Estudos de Gênero. Esse diálogo é profícuo e tem se mostrado eficiente quando se pensa em novas abordagens pedagógicas para o ensino de leitura literária. A relevância desses estudos é fundamental para o questionamento da opressão e das diferentes formas de violência que a mulher ainda sofre na contemporaneidade.

Na literatura brasileira, com efeito, há diversos registros de violência contra a mulher associados aos comportamentos próprios de uma sociedade patriarcal tradicional. De diferentes formas, a postura do agressor é representada como parte de uma cultura dominante, por isso incorporada aos padrões sociais disciplinadores. Desde o século XIX, a literatura registra tanto as sutilezas, como o horror da violência física e simbólica que sustentam a dominação masculina. Do término do casamento ao assassinato brutal da mulher, a honra do macho dá sustentação a essa barbárie tanto no plano social como ficcional.

Constata-se que tanto as narrativas que ressaltam a violência simbólica, como as que partem para o realismo das agressões físicas têm um ponto em comum o questionamento da normatização da violência como parte do cotidiano familiar.

Na literatura brasileira, os diversos registros de violência contra a mulher são identificados desde nossas primeiras obras de fundação até as atuais narrativas

contemporâneas. De questões simbólicas à imposição da violência, a mulher sempre esteve à mercê de uma sociedade conservadora e autoritária que partia do princípio patriarcal que a honra masculina deveria estar acima de tudo, inclusive da vida da mulher. Dentro dos estudos literários, há diversas abordagens que analisam as representações da violência de gênero, principalmente, no texto de autoria feminina do Brasil. Desde a criação do GT da Anpoll, “A mulher na literatura”, nos anos 80, diversas pesquisadoras destacam a importância do mapeamento da representação de gênero nos estudos da literatura brasileira, seja na linha do resgate, seja na do estudo da violência de gênero. Entre elas, destacamos Zahidé Muzart, Elódia Xavier, Constância Lima Duarte, Lúcia Zolin, entre outras.

INFERNO

O livro *No Bar*, de Luiz Vilela, do qual faz parte o conto “Inferno”, foi publicado em 1968, um ano após o lançamento de *Tarde da Noite*, mas o autor conta que aquele fora escrito antes, mas por conta de um prêmio literário, acabou publicando este último. A coletânea que contém o conto em questão contém, em sua maioria, contos que se passam na infância, porém, é, em *No Bar*, que estão alguns dos contos mais experimentais de Vilela, no que tange ao modo de narrar e de estruturar a narrativa, como “Eu estava ali deitado”, cheio de reticências, “Gaveta”, onde se enumera os objetos que vão sendo retirados de uma gaveta, e “Rodoviária”, onde se ouve o zum-zum-zum das pessoas que estão em um terminal rodoviário. Mas é com o conto “Inferno”, que Vilela, além de demonstrar, mais uma vez, uma virtuosa narrativa, emprega uma maior carga dramática do que os outros contos do livro, justamente por contar uma história de violência doméstica oriunda não apenas do alcoolismo, mas também da intolerância com o diferente, com o especial.

Bakhtin, ao analisar a obra de Dostoiévski, observa que: “o [...] discurso do outro na linguagem do outro, que serve à expressão refratada das intenções do autor” (BAKHTIN, 2015, p. 113), e é exatamente isso que vemos nesse conto, discursos da violência praticada pelo outro na voz do narrador, e ao nosso ver, é nesse ponto que se encontra a voz dissonante de Vilela ao “narrar a violência” pelo olhar do outro, e pela manipulação engenhosa do discurso, pelo criativo uso da linguagem.

Nessa narrativa, temos três narradores identificados pela tipografia, pelo tipo de letra, o primeiro escrito com letra normal, representa o pai, o segundo em itálico, sendo

que as letras maiúsculas são usadas apenas para referências religiosas, representa a mãe e o terceiro bloco narrativo, em negrito, sendo as letras maiúsculas utilizadas apenas para nomes próprios. As três partes não terminam com ponto final, a frase fica solta, sem pontuação, e logo em seguida dá-se início a próxima parte.

O primeiro narrador está fazendo um confissão a um interlocutor: “É meu filho, entende?” “Ela acha que eu odeio o menino, você acredita?” (VILELA, 1984, p.58), e logo adiante no seu relato, revela que o interlocutor é seu amigo e parece se justificar, dizendo que no começo ele tinha um lar, mas que depois “o que era lar virou inferno”. Não se conforma de toda vez que chega em casa o seu filho e sua mulher olharem para ele como se ele fosse um monstro. Confessa que tem horas que chega em casa e dá vontade de passar a mão na cabeça do filho, mas a mulher o chama de bêbado. Diz que ele está sempre bêbado e que tem horas que fica violento, que jogou uma lata na mulher, mas que acertou o filho.

Precisa desabafar com alguém, no caso, o seu amigo, porque se não enlouquece. Relata que no quarto ou no quinto ano de casado, sua mulher revelou que o filho tinha uma doença e o repeliu. E que esse foi o motivo dele começar a beber. Justifica-se dizendo que naquela situação só a bebida o reconfortava. A doença do filho e a repulsa da mulher, para ele, era um inferno. Afirma que só não vai embora porque a sua mulher e o seu filho precisam dele, mas retrata-se, dizendo que, na verdade, não vai embora, por covardia. Que quando ele morrer sua mulher não vai chorar, apesar dela chorar bastante. Mas o que mais o incomoda é o ódio do filho, o olhar de pavor quando ele chega perto, e que isso o despedaça, e o impulsiona a beber cada vez mais e a ser cada vez mais violento.

A narradora do segundo bloco de “Inferno” é a mãe. O tom de desespero, de súplica, de uma mulher religiosa, que faz várias referências a “Deus” e a “Virgem Santíssima” e a “Eva”, únicos a terem o começo com letra maiúscula. Em uma espécie de oração-desespero, ela pede a Deus e a “Virgem” proteção para quando o marido voltar do bar bêbado.

Esse bloco não possui nem um sinal de pontuação, acontecendo em um longo jorro narrativo, as frases não se completam, os pensamentos não se concluem, se repetem, se interrompem. No meio dos seus pensamentos ela entrecruza as falas do marido, do filho e do médico “quem te mandou parir um doido”, “acha que vou passar a vida inteira preso aqui com um doido tenho cara de bobo de idiota vem cá doidinho” “não paizinho eu gosto docê não bate não”. (VILELA, 1984, p.59) Aqui Luiz Vilela

utiliza uma interessante polifonia, alternando os pontos de vista dentro da fala da mãe, ocasionando um efeito de sentido de total desespero e de sofrimento, e a medida que as falas se entrecruzam com mais frequência esses efeitos vão se intensificando.

Segundo Pauliane e Rauer, “a polifonia em Luiz Vilela, é perpassada pela oralidade que marca o funcionamento do heterodiscurso construído pelo contraste entre as vozes de cada falante”. (AMARAL; RAUER, 2016, p. 155). Ainda segundo Pauliane e Rauer, “é tentador ver como essa consciência da personagem, que goza de autonomia diante das outras personagens e do próprio autor, se manifesta nas diferentes vozes – até certo ponto articuladoras de seu próprio discurso – que compõem uma narrativa em mosaico”. (AMARAL; RAUER, 2016, p. 155-156)

Mestre do discurso direto em seus diálogos afinadíssimos com a oralidade, Luiz Vilela, nesse segundo bloco, demonstra ter, também, o pleno domínio do discurso indireto livre e da polifonia, mas não para demonstrar uma virtuosidade do discurso, mas para causar o efeito de sentido desejado, o completo desespero e terror por que passa a sua personagem-narradora.

Bakhtin procura, na análise do romance polifônico de Dostoiévski, mostrar como se dá a interação de vozes “nas” e “entre as” personagens (no nível interior e exterior). Logo, é a partir do dialogismo entre as vozes internas da personagem e sua manifestação no mundo que se instaura a polifonia (AMARAL; RAUER, 2016, p. 162). Complexa, a polifonia no segundo bloco de *Inferno*, nasce das múltiplas vozes que ecoam na consciência, no interior da personagem-narradora, e não de vozes que estão presentes na diegese.

No terceiro bloco a perspectiva é do menino. Um excerto narrativo que lembra bastante *O som e a fúria*, de William Faulkner. O interlocutor predominante é a mãe, apenas no final da narrativa é que ele se dirige ao pai. A narração é uma longa súplica do menino à sua mãe para que ela não deixe que o pai o leve, subentende-se que para um sanatório. Implora a mãe várias vezes e o tempo todo diz que gosta dela, mas não gosta do pai, porque o pai bate nele. Ao longo da narrativa, o menino pede desculpas por ter feito algumas coisas que levam o pai a bater nele, como quebrar os vidros, matar as galinhas, gritar, imitar bichos. Implora por carinhos da mãe, mas ela apenas chora, e ele não entende por que, pede a ela que não chore, que ele só estava brincando. Imita várias vezes os animais.

No fim da narrativa, temos um indício de que ele já tinha ido para o sanatório, ou um hospital: “ele me deixam no escuro, eu tenho medo do escuro, e os homens de

avental, e os homens de avental dão choque, eu tenho medo, e o pretão, ele fala que vai me capar, que vai pôr eu junto com a Mundinha Doida...” (VILELA, 1984, p. 63). E apenas ao final da narrativa é que ele se dirige ao pai, porque este chega em casa com os “homens de avental”. Então, em um gesto de desespero, diz que gosta do pai, até pede para ele bater nele, mas que não o levem, diz que “fica bãozinho”, mas ao ver que será em vão xinga o pai de “fedaputa”.

A linguagem desse narrador é bem diferente dos outros narradores, aliás, todos os três possuem linguagens e modos de narrar bem díspares uns dos outros, mas o último narrador, possui a variedade linguística mais radical dos três, utilizando termos coloquiais típicos do interior e/ou de pessoas com pouco letramento, como as expressões “docê”. “ocê”, ausência de sujeitos, “ô mãezinha” como vocativo, o uso abreviado de locuções verbais, como “tá escutando”, “tou brincando” “ranquei a botina”, as risadas e imitações dos bichos: “rê, rê”, “auuuu”, “auuuuu”, “grrrr, grrrrr”, entre outras.

Os espaços não são delimitados, mas subentendidos pelos discursos. O segundo e o terceiro bloco se passam no ambiente familiar, em casa, e o primeiro é o único que se passa fora de casa: “Quando chego em casa, a primeira coisa que ela faz é procurar ele e trazer pra perto dela”. (VILELA, 1984, p. 63).

Nos três blocos o tempo da diegese se confunde com o tempo da narrativa, porém, no primeiro bloco, o narrador está se referindo a um interlocutor, um amigo, e conta a ele o que aconteceu no passado, já nos outros dois blocos narrativos, o que estamos lendo está se desenrolando naquele momento, podemos perceber isso pela predominância dos verbos no presente.

As três personagens-narradoras desse conto carregam em suas falas marcas linguísticas que apontam marcas de seu gênero, de sua classe social e, principalmente, no estado tensivo por que estão passando, é por meio da linguagem empregada por cada narrador que compreendemos e absorvemos o conflito pelo qual estão passando.

Com relação a isso, Bakhtin observa:

“as intenções do autor, ao se refratarem através de todos esses planos (da linguagem e, por extensão, do heterodiscurso, podem não se deixar captar inteiramente por nenhum deles. É como se o autor não tivesse sua própria linguagem, mas tivesse seu estilo, sua lei orgânica única de jogo com linguagem e refração de suas autênticas intenções semânticas e expressivas nessas linguagens. Esse jogo de linguagem e a frequente ausência total de sua palavra final não diminui minimamente, é claro, a profundidade geral da

intencionalidade, isto é, da inteligibilidade ideológica de toda obra (BAKHTIN, 2105, p. 95, grifo do autor).

Sobre a dinâmica entre o narrador e o autor, Bakhtin ainda explica:

“por trás da narração do narrador lemos uma segunda narração: a narração do autor sobre a mesma história narrada pelo narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada elemento da narração em dois planos: no plano do narrador, em seu horizonte expressivo semântico-objetual, e no plano do autor, que fala de modo refratado com essa narração e através dessa narração. (Bakhtin, 2015, p. 99)

Lendo a narrativa, torna-se evidente que a construção do texto de Luiz Vilela se assemelha com a forma polifônica que privilegia a diversidade do discurso (heterodiscurso) no texto, e com isso, consegue olhar além do discurso convencional da violência, ele investiga as insondáveis profundezas da alma humana, deixando assim de ser uma voz local da violência, para ser uma voz dissonante deste discurso.

FILHO DE PINGUÇO

A obra infanto-juvenil *Filho de Pinguço*, lançada em 1983 pela escritora mineira

Alciene Ribeiro Leite recebeu o Prêmio da Coleção do Pinto, em 1987. De acordo com Laura Sandroni, em *A década de 1970 e a renovação na literatura infantil* (2008), a Coleção do Pinto, da Editora Comunicação, de Belo Horizonte, colocou à disposição das crianças e jovens temas denunciadores dos conflitos contemporâneos. O lançamento repercutiu intensamente na época, pois representou uma nova forma de a arte se posicionar em face do leitor infantil.

Filho de Pinguço apresenta a história de uma família rodeada por conflitos causados, principalmente, pelo vício do alcoolismo do pai. Conforme consta na apresentação do livro feita pelo escritor Duílio Gomes, *Filho de Pinguço* foi escrito para —passar uma mensagem saudável aos seus leitores sem se atrelar a moralismos vãos.

A história começa no domingo com o pai alcoolizado desde sexta-feira. O menino é o responsável por pegar, sem pagamento, bebidas e cigarros para o pai no

botequim do bairro, de propriedade do português senhor João. Lá, se sente envergonhado por não levar dinheiro e é alvo de chacotas por parte do comerciante e de alguns de seus fregueses. E, é lá que também —sonhal em comprar alguns doces expostos na vitrine, sem ter coragem de comprá-los fiado, mesmo com autorização paterna. Em casa depara-se com a —ameaçal da violência do pai, ora contra ele, ora contra a mãe. Essa, por sua vez, tem no menino o depositário de suas reclamações, que também reclama para as irmãs, quando chegam para uma visita.

Durante a história sabemos que o menino é também ridicularizado na escola, alvo de piadinhas realizadas por colegas, que culminam em uma briga na segunda-feira, após o fim de semana prolongado. Após ser chamado de —filho de pinguço, agride e também é agredido fisicamente por um dos colegas, chegando a casa machucado. Lá é recebido pela mãe com curativos, lágrimas, lamentações e recomendações para que não se envolva em brigas pelas ruas. Na chegada do pai é tratado por esse com respeito pela valentia, pois associa o comportamento agressivo do filho a ato de bravura e macheza. Por fim, o pai é humilhado pela mãe e pelo menino ao revelarem a razão da briga: o filho ter sido chamado de —filho de pinguço.

O título causa impacto, uma vez que a palavra pinguço é altamente depreciativa e diz muito mais que alcoólatra, de acordo com Gomes. Mais do que apontar as consequências de uma simples ressaca, a obra mostra — segundo Gomes (1989) — o estado psicológico e em degradação de um pai de família que não consegue se desligar do vício do álcool e provoca conflitos familiares. Na obra, é utilizada uma linguagem direta e concisa.

De acordo com Nelly Novaes Coelho (2002, p. 32), Alciene Ribeiro Leite apresenta um —estilo mineiro fluido e denso, aderido ao visível e concreto mas arraigado na problemática humana, gerada pelas contradições da sociedade moderna.

O tempo em *Filho de Pinguço* é o cronológico/histórico, ou seja, é determinado pelo calendário e pelo relógio. A novela ocorre no passado do narrador, embora o narrador a presentifique algumas vezes. Conforme Maussad Moisés, o passado constitui o tempo verbal típico da novela, uma vez que a ação é contada, em vez de apresentada ao leitor. —Ao invés de fotografar a atualidade do escritor, a novela diligencia rememorar situações passadas graças ao culto da peripécia e do mistério, afirma Moisés (MOISÉS, 2007, p. 154). No caso de *Filho de Pinguço*, na maior parte do texto, o narrador alterna o uso do tempo verbal no pretérito perfeito, que expressa uma ação

acabada, e no pretérito imperfeito, que expressa um fato ocorrido num momento anterior ao atual, mas que não foi completamente terminado.

Em *Filho de Pinguço*, há o emprego sistemático do foco narrativo na terceira pessoa, revelando a onisciência e onipresença. Mas adere à personagem do menino, um dos protagonistas, alternando com ele o foco narrativo. A focalização do menino deixa nítida a preferência no narrador por esta personagem. A narração segue um ritmo acelerado, uma vez que são as ações e diálogos que norteiam a narrativa. O espaço é apresentado como um lugar degradado e ajuda na caracterização do pai, outro protagonista, porém não há citação explícita com relação à cidade representada. Não é possível saber onde a história ocorre. Porém, há uma pluralidade de espaços onde se passam as ações e por onde as personagens são continuamente deslocadas no decorrer da narrativa: a casa da família, o botequim, a rua e a escola. O menino gosta de quando o pai não bebe “Se não bebia era outro, e aí não tinha o susto, tinha gostosura de ser, um sossego bom”. (LEITE, 1983, p. 5)

O primeiro momento da história, e o mais importante, se passa em um fim de semana com feriado, sexta, sábado e domingo, explicado através de um sumário, mas a narração, propriamente dita, acontece em um domingo. O pai bebeu e fumou sem parar, “Nem tomou banho, trocou roupa. Três dias”. (LEITE, 1983, p. 5)

O narrador conta, mas as impressões são sempre a do garoto, até a tentativa do narrador de emular a linguagem do menino. “Acontecia dele chegar da rua com aqueles cheiros. Aí enfêzava por nadinha de tudo”. (LEITE, 1983, p.6).

Nesse aproximar do narrador ao menino, ocorre então a polifonia, a fala ou ponto de vista do pai é vista pela fala ou ponto de vista do menino: “Perguntava para ver repetir vantagens: gracinha de criança, bonito na escola, valentia na rua”. (LEITE, 1983, p. 6)

O foco narrativo muda para os outros personagens sempre pelo ponto de vista do protagonista. “A mãe fala que ele precisa de plateia”. (LEITE, 1983, p. 6) O menino enxerga a mãe como uma mulher que se deixa abater e nem se levar pelos despautérios do marido. Ela, longe do marido, o critica, explicando ao filho a expressão “precisa de plateia”, então o narrador, ao explicar a fala da mãe, expõe, através dele, mais uma vez o seu ponto de vista: “ela responde meio despeitada”.

Logo no começo da narração, vemos, por meio da fala da mãe, uma crítica à condição servil da mãe de família, uma marca autoral forte de Alciene:

- É domingo, o pior dia da semana pra uma mãe de família. - A senhora não gosta de domingo...?

-E dá pra gostar...? vá cuidar do para casa vá, com tanto feriado você tinha de deixar pra última hora! – reclama (LEITE, 1983, p. 7)

Quando os pais começam a discutir por um problema corriqueiro, o menino sente medo do pai ficar violento e bater, empurrar sua mãe. Reza, tremendo o corpo de medo.

O narrador, no desenrolar da trama, acompanha o protagonista até em seus pensamentos, abandonando, em sua maioria, o ponto de vista dos outros personagens. O narrador revela o estado indeciso do garoto diante da briga dos pais, ora gosta da mãe, ora gosta do pai, deseja a morte, ora de um, ora do outro, e pede perdão por isso. Tem dó do pai quando este não toma banho e sua mãe não o deixa dormir na cama, dorme na sala fria. O tempo todo pede perdão a Deus por seus pensamentos negativos, principalmente no que se refere ao pai. As cenas começam quase que abruptamente, o mesmo procedimento narrativo de “Inferno” de Luiz Vilela.

Aqui, o narrar da violência é mais brando do que em “Inferno”, justamente pela escolha da autora em narrar na terceira pessoa, mas muito rente aos pensamentos do garoto, que raramente relata uma violência mais explícita.

O garoto vai comprar cerveja e cigarro para o pai no boteco, pede fiado, o dono permite, mas cobra a conta, se assusta com quantas ele já tomou desde sexta, e o pessoal que está no estabelecimento comenta o quando ele bebeu. Fica com muita vergonha de ir comprar fiado para o pai. “Ele morria de vergonha de comprar na conta, parecia esmola, seu João atendia de cara feia”. (LEITE, 1983, p. 11). Sente vontade de pegar um doce, mas sentia vergonha de colocar o doce no fiado. E novamente o narrador conta como se fosse o menino: “Quando fosse rico nunca mais ia comprar fiado”. (LEITE, 1983, p. 11)

Quando chega em casa, encontra as tias e os primos lá, e se alegra, pensando que o domingo não estava de todo perdido. Fica observando as tias conversarem, no “lenga-lenga”, as três reclamando dos maridos. “Cada uma mais infeliz”. E então a mãe diz: “É um inferno, êta vida miserável” (LEITE, 1983, p.12), para fazer referência ao conto de Vilela. E então desabafa com as outras mulheres sobre o vício do marido, que o aguenta por causa dos filhos.

O narrador, rente aos pensamentos do menino, diz que havendo cerveja perto “o pai não tem perigo, naquela altura nem arrasta papo, nem se zanga, nem bate mais. O mundo pode virar de ponta cabeça, garrafa perto, tudo bem”. (LEITE, 1983, p. 13), em um trecho que a descrição da violência é branda e velada. E confessa que até toleraria o pai xingar e bater, desde que prestasse atenção nele, e não o chamasse apenas para ir buscar cerveja e cigarro no boteco e se vangloriar para os amigos. Sente falta do afeto paterno. Namora com a prima escondido e o pai percebe, se vangloriando.

O fim de semana acabou e a segunda feira chegou. Na escola o garoto pergunta sobre cirrose e bebida alcóolica, a professora responde, mas olhando-o de canto, já entendendo a situação do garoto, a de “filho de pinguço”, como os vizinhos o chamavam.

Em outra reza, pensa na morte do pai e no namoro com a prima, pede perdão novamente, conversa com Deus, se indagando se o que faz e pensa é pecado ou não. Em certos momentos, a aproximação do narrador heterodiegético é tão intensa que ocorre uma mudança, nos dizeres de Biecke, e a narração, em muitos momentos, passa a ser autodiegética. O pai pede ao menino que vá ao boteco de novo, e ele avisa para o pai da cobrança do dono do estabelecimento, seu João. O pai diz que passa lá depois e pede mais cerveja e cigarro.

Em um dos poucos momentos em que o foco narrativo não passa pelo do menino é quando, após o garoto ir até o boteco, o homem chama a mulher, se engraça para ela, pede para ela sentar perto dele, mas ela se desvencilha dele, tem “desgosto do parceiro”, usa a justificativa de estar fazendo a janta, que a comida vai queimar. Ele se queixa, dizendo que ela tem obrigação com ele, que ele a qualquer momento vai embora. Ela consente sem ele perceber. Mas não é uma cena que gera uma violência explícita.

VOZES DISSONANTES

Em sua tese de doutorado, *Lima Barreto e Dostoiévski: vozes dissonantes*, o professor André Dias, explicando o modo peculiar do narrador-protagonista de *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski, narra, expõe que

Em sua exposição de ideias organizada em forma de confissão, o narrador enuncia seu discurso necessariamente na expectativa da palavra do outro, a quem deseja renegar, combater, contestar, mas também diante de quem pretende se afirmar pela diferença, daí o caráter muitas vezes grosseiro,

impertinente e rancoroso de seu discurso fruto de uma ação ideologicamente organizada (DIAS, 2012, p. 53).

Ao nosso ver, as vozes que se fazem emergir sob a capa de narradores, tanto os autodiegéticos de “Inferno” quanto o heterodiegético de “*Filho de Pinguço*”, organizam seus discursos na expectativa da palavra do outro, pois desejam renegar, combater, contestar e se afirmar diante de um sistema repressor e violento.

Essa resistência, por vezes velada, se faz mais forte ainda pelo uso que os dois escritores fazem do foco narrativo, pela clave da dissonância, para expor a sua resistência ao contexto violento.

Alfredo Bosi, em *Literatura e resistência*, afirma que “Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores ou antivalores do seu meio” (BOSI, 2002, p.121). Ressalta ainda que “detectar em certas obras, escritas independentemente de qualquer cultura política, militante, uma **tensão interna** (grifo nosso) que as faz resistentes, enquanto escrita, e não só, ou não principalmente, enquanto tema” (BOSI, 2002, p. 129).

Ao nosso ver, as vozes dissonantes de “Inferno” e “*Filho de Pinguço*”, não vem da resistência à violência enquanto tema, mas enquanto escrita, na manipulação dissonante dos modos de narrar. Não se eximem da tradição do narrar a violência, colocando-se assim no rol das narrativas que souberam contar, e bem, esse sistema violento doméstico oriundo do alcoolismo, mas, nos dizeres de Elliot, possuem um talento individual e único, sobretudo nos modos de narrar essa violência.

Ainda na mesma tese do professor André Dias, citada acima, ele, ao comparar os discursos de Lima Barreto e Dostoiévski, diz:

Quanto à indagação sobre a relevância dos narradores se lançarem na empreitada de registrar suas memórias, penso que esta ação foi fundamental para ambos. Narrar para eles representava uma maneira contundente e eficaz de ordenar seus mundos internos e externos, resistir à loucura e à sombra da morte – em suas múltiplas significações. Configurava-se também como uma oportunidade concreta de atribuir novos e mais profundos sentidos para suas existências e para este extraordinário mundo, que ora se apresenta como um enigma, ora se converte na própria solução. Tais relatos, apesar de soturnos, nos fazem compreender, ainda, que contar é uma maneira de reafirmar a vida. Por isso, em cada frase, em cada período e em cada enunciado produzidos pelos nossos narradores pulsa um desejo sedicioso que não aceita se curvar diante das regras de

interdição dos sujeitos, muitas vezes adotadas na sociedade (DIAS, 2012, p. 85).

É nos registros de suas memórias, angústias, confissões, que encontraram uma maneira eficaz “ordenar seus mundos internos e externos, resistir à loucura” e à violência doméstica. Por isso, se, segundo o professor André Dias, “contar é uma maneira de reafirmar a vida”, os narradores de “Inferno” e “*Filho de Pinguço*”, estão tentando reafirmar suas vidas, tentando não se curvar diante das regras de interdição dos sujeitos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Pauliane, [RAUER] RODRIGUES, Rauer Ribeiro. “Vozes polifônicas em dois contos de Luiz Vilela”. In: *Narrativas – narrativas do eu, narrativas do mundo: narrativas do narrar*. Editora Autografia: Rio de Janeiro, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I – a estilística*, 1. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2015.

DIAS, André. *Lima Barreto e Dostoiévski: vozes dissonantes*. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora Edusp, 2012.

LEITE, Alciene Ribeiro. *Filho de Pinguço*. Belo Horizonte: Editora Comunicação, 1983.

MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2002.

VILELA, Luiz. *No Bar*. São Paulo: Editora Ática, 2 ed. 1984.

MACABÉA FRENTE AO ESPELHO: DISSONÂNCIAS PROLÍFERAS E RESSONÂNCIAS DO GAUCHE DRUMMONDIANO

Saul Cabral Gomes Júnior (FAFE)¹

Resumo: Em Macabéa, personagem principal de *A hora da estrela*, materializa-se a figura do *gauche*, mencionado na primeira estrofe do “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade. A protagonista clariciana assume sete formas de viver que conduzem ao deslocamento no mundo: 1) pessoa contrária ao ato de pensar; 2) falante fugidia à utilização da linguagem; 3) sujeito desgarrado da cultura tecnológica; 4) metonímia da miséria social; 5) antítese do Belo estético; 6) ser a-histórico; 7) “animal apolítico” (em contraposição à definição de Aristóteles).

Palavras-chave: Clarice Lispector; Carlos Drummond de Andrade; Abralic

Introdução


Na literatura perscrutadora de Clarice Lispector, deixa-se transparecer a distinção entre *existir* e *ser*, exposta por Jean-Paul Sartre: “[...] a existência precede a essência. [Isso] Significa que, em primeira instância, o homem existe, encontra-se a si mesmo, surge no mundo e só posteriormente se define” (SARTRE, 1987, p. 5-6).

É essa busca pela essência – ou seja, pelo *ser* – que propulsiona as tramas de Clarice e é dela que se imbuem as personagens da escritora. Estas, primordialmente, *existem*, situam-se no universo orgânico-social; em seguida, conscientizam-se da *essência* a ser alcançada e, procurando atingi-la, deslocam-se de um lugar para outro, entregam-se a aventuras – mesmo cientes de que podem resultar em *desventuras* –, estabelecem laços com indivíduos de personalidades opostas às delas, enfim, praticam ações que materializam, propriamente, os enredos claricianos.

O percurso em busca do *ser*, hegemonicamente presente na produção ficcional de Clarice, integra-se ao cerne das tramas urdidas pela autora e constitui-se a força motriz das narrativas claricianas, nas quais se grava a insígnia da introspecção. Preponderante na literatura da ficcionista, a sondagem introspectiva apresenta-se de modo particular na obra publicada meses antes do seu falecimento: *A hora da estrela*.

Nesse romance, a introspecção divide espaço com a denúncia das mazelas sociais. Instaure-se, dessa maneira, uma narrativa clariciana singular, que já suscitou diversas leituras, mas que ainda se faz fecunda em questões, algumas das quais originárias da

¹ Doutor em Filologia e Língua Portuguesa (USP). Contato: muiraquitan.saul@bol.com.br.



condição fronteira dessa obra, situada entre o empreendimento introspectivo integrado ao estilo clariciano e a postura crítico-social afluída na escritura da autora.

No âmago de tal situação fronteira, constitui-se o anti-herói em *A hora da estrela*, em cuja protagonista, Macabéa, concentram-se, concomitantemente, a perscrutação introspectiva e a investigação social. Durante um trajeto no qual se sobrepõem a degenerescência interior e a miséria social, Macabéa personifica a figura do *gauche* (retratado no “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade), assumindo sete aspectos canhestros, os quais serão descritos ao longo deste trabalho.


O espaço romanesco e o brilho dissonante de uma estrela

Diferentemente da epopeia, que se baseia na ação do representante de uma comunidade, o romance é uma forma narrativa que se concentra no agente, no *herói*, que demonstra sua magnitude no decorrer de um percurso individual.

No romance, essa demonstração propuliona a narrativa, regida pela exploração *monocêntrica* da personalidade do protagonista. A trajetória biográfica do herói, ao longo da qual afloram suas propriedades personalísticas, consuma-se no espaço romanesco. Nesse espaço, como se depreende das reflexões de Georg Lukács, o mundo torna-se o âmbito das experiências do herói:

A forma biográfica realiza, no romance, a superação da má infinitude: [...] a extensão do mundo é limitada pela extensão das experiências possíveis do herói, e o conjunto dessas últimas é organizado pela direção que toma o seu desenvolvimento rumo ao encontro do sentido da vida no autoconhecimento [...]. (LUKÁCS, 2000, p. 83)

No raiar da modernidade, a visão mítica, a partir da qual o Romantismo convertera a valorização da potencialidade hominal na sublimação do Homem, cedeu lugar à visão analítica. Ao ser submetido a essa visão analítica, o herói perde as suas características sublimatórias, originárias do projeto romântico de supervalorização do Homem. Configura-se, desse modo, a degradação imposta pela modernidade ao herói. Walter Benjamin expõe: “[O] herói é [...] tão bem construído como [os] barcos de vela. Mas o mar alto acena em vão para ele. [...] A modernidade revela-se como sua fatalidade. Nela o herói não está previsto; ela não tem emprego para este tipo” (BENJAMIN, 2000, p. 27).



A visão analítica, da qual provêm os alicerces estético-literários da modernidade, recaiu incisivamente sobre o herói, perscrutando-o e trazendo à tona o seu reverso: o *anti-herói*, o protagonista que personifica a ficção moderna. Na modernidade, as desventuras do anti-herói ocupam o espaço romanesco, deteriorando a sublimidade instituída pelo idealismo romântico.

Ao se estabelecer como espaço de atuação do anti-herói, o romance assume-se como o gênero narrativo no qual se inscreve uma *imagem da sociedade*, no qual aspectos da realidade sócio-histórica são integrados ao cerne da tessitura ficcional. Para que essa *imagem* seja construída, faz-se necessária uma observação arguta da realidade, procedimento do qual se incumbe o romancista, que faz emergirem, em sua obra, traços do ideário intrínseco à sua época. Alexandre Torres afirma:

O romancista genuíno só pode possuir o ideário que corresponde ao seu verdadeiro mundo. Se todo o seu ser gravita na órbita do que está a morrer, que pode ele dar nos seus romances senão esse mesmo universo que está a morrer? (TORRES, 1967, p. 5)

A constituição do anti-herói ocorre num contexto de negação do ideário romântico. Nesse contexto, subverte-se a perfeição romântica e focalizam-se o imperfeito, o desarmônico, o *dissonante*. Tal focalização se imprime no romance moderno, no qual se registra a multiplicidade das vozes sociais e se atribui um cunho alegórico ao anti-herói, no qual se encontra representada a postura dissonante do romancista, observador que documenta e questiona a sua época. Fazem-se relevantes as considerações de Mikhail Bakhtin:

Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição socioideológica *diferenciada* do autor no seio dos diferentes discursos da sua época. (BAKHTIN, 1993, p. 106)

Essa postura dissonante impregna a ficção de Clarice Lispector, integrando-se fundamentalmente aos seus romances, cujos protagonistas se confrontam com os cânones sociais. Para essas personagens, os valores sociais tornam-se uma correia que prende o indivíduo ao mecanicismo de viver, ao inexorável executar-se das tarefas sociais que abstem do Homem a identidade própria, reduzindo-o a um mero cumpridor

de cânones preestabelecidos. Nos romances claricianos, os protagonistas são seres *destoantes*, que rejeitam a automatização, a supressão da identidade pessoal em virtude da convenção social. A partir da atitude dissonante desses protagonistas, faz-se nítido o caráter desautomatizante da escrita clariciana, sobre o qual disserta Neiva Kadota:

[...] é nessa busca recorrente de Clarice pela palavra precisa [...] que nos parecia inscreverem-se também outras inquietações: a de uma escritura desautomatizante, por exemplo, que se empenha em possibilitar ao leitor ver/sentir as relações de força que, mesmo atuando disfarçadamente no espaço do microcosmo, oprimem e anulam o seu viver. (KADOTA, 1999, p. 20)


A dissonância intrínseca à literatura clariciana culmina em *A hora da estrela*, fragmentando-se em *dissonâncias*, as quais se consubstanciam em Macabéa, cuja existência se consoma “numa cidade toda feita contra ela”, conforme expõe o narrador Rodrigo S. M.: “Limito-me a humildemente – mas sem fazer estardalhaço de minha humildade que já não seria humilde – limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela”² (HE, 15). Ao longo dessa existência, assinalada pelas adversidades que marcam a vivência dos excluídos socialmente, Macabéa assume sete formas de viver que conduzem ao deslocamento no mundo.

As sete faces de uma *gauche*

O romance *A hora da estrela* é produzido num momento de culminância da modernidade, quando se acentua a descaracterização do herói, arraigada na noção de *finitude*, a partir da qual, segundo as reflexões de Bornheim (1992), configura-se a vivência trágica do Homem.

É essa vivência trágica, consumada em meio às contingências impostas à condição humana, que empreende o protagonista da tragédia moderna, na qual não se apresenta a temática ostentosa concernente à tragédia antiga. Raymond Williams assevera: “Novos tipos de relação e novos tipos de lei, que estabeleçam vínculos com o nosso sofrimento presente e o interpretem, são as condições da tragédia contemporânea” (WILLIAMS, 2002, p. 76).

² Neste estudo, ao se fazer necessária a exposição de trechos de *A hora da estrela*, adota-se o seguinte esquema de citação: sigla da obra (HE) seguida imediatamente do(s) número(s) da(s) página(s) da(s) qual(is) se extraiu o fragmento.



Evidencia-se o aspecto trágico de Macabéa ao se notarem a sua total falta de autoconhecimento e a sua condição metonímica de retirante miserável. Esse caráter metonímico da protagonista faz emergir em *A hora da estrela* o *Dasein*³, termo empregado por Heidegger (1967) para denominar o *lugar* habitado unicamente pelo Homem, o espaço em que a existência atinge seu ápice e transmuta-se na Verdade do Ser⁴. O *Dasein* é, em suma, a essência humana.

Nesse espaço restritamente hominal, o *ser-no-mundo* se imbuí do senso de engajamento – fundamental, na concepção heideggeriana, para o autoconhecimento humano – e adquire o caráter de *ser-com-os-outros*. Para Martin Heidegger, o “voltar-se para fora” é condição básica para que o Homem atinja sua essência: “[...] o ‘fora’ deve ser pensado como o espaço da abertura do próprio ser. Por mais estranho que isto soe, a stasis do ekstático se funda no in-sistir⁵ no ‘fora’ [...]” (HEIDEGGER, 1969, p. 71).

Assim, nota-se que a solidariedade humana é a essência do *Dasein*, estágio no qual o Homem dirige sua atenção para o “fora” e, nesse, encontra o fundamento de *ser*. O modo como o *Dasein* se apresenta em *A hora da estrela*, concentrado na denúncia da miséria nordestina, aproxima essa narrativa à prosa da 2ª Geração modernista, na qual se estabeleceu a *tessidura* (“tessitura dura”) para entretecer, em contos e romances, os fragmentos do drama nordestino.

Em sua origem espacial, inicia-se a tragédia de Macabéa, protagonista clariciana que busca o autoconhecimento ao se colocar à frente do espelho. Em Macabéa, materializa-se a figura do *gauche*, retratado na primeira estrofe do “Poema de sete faces”: “Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida” (ANDRADE, 1998, p. 13).


A narração de Rodrigo S. M. revela a *inadaptabilidade* de Macabéa, cujas concepções colidem com os valores cultivados por aqueles que a cercam. Desse modo, a nordestina habita permanentemente o espaço da dissonância, deixando-se assinalar pelo deslocamento no mundo.

No decorrer de sua vivência, a protagonista assume sete perfis que lhe impõem a inaptidão para a vida em sociedade, tornando-se uma “incompetente para a vida”: “[...]”

³ Do alemão, literalmente, *ser-aí*, expressão que convive, na tradução brasileira de Heidegger, com *presença*.

⁴ Mantêm-se, aqui, as iniciais maiúsculas utilizadas por Heidegger.

⁵ Conserva-se neste trabalho, também, o uso do hífen em certos substantivos simples, intrínseco à terminologia heideggeriana.



ela era incompetente [...] para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma” (HE, 24).

Os perfis canhestros de Macabéa podem ser enumerados da seguinte forma:

1) Pessoa contrária ao ato de pensar

A nordestina apreende a realidade à sua volta, predominantemente, por meio do sentir. Ela abstrai, efetivamente, do raciocínio, como se percebe neste fragmento: “Pensar era tão difícil, ela não sabia de que jeito se pensava” (HE, 54).

Macabéa abdica da propriedade de *refletir*, inerente ao Homem e sublimada na sociedade contemporânea, na qual a objetividade científica está consolidada como paradigma. A protagonista consome, assim, o ideal de vida preconizado por Alberto Caeiro e sintetizado nos seguintes versos: “Se quiserem que eu tenha um misticismo, está bem, tenho-o. / Sou místico, mas só com o corpo. / A minha alma é simples e não pensa” (PESSOA, 2006, p. 55).

2) Falante fugidia à utilização da linguagem


Macabéa utiliza pouco a linguagem, propriedade humana em que se baseia a mediatização indivíduo X sociedade. A nordestina é lacônica; fala pouco e mal consegue estabelecer diálogos. Ela priva-se, desse modo, da “casa do Ser”, como denomina Martin Heidegger:

O homem não é apenas um ser vivo, que, entre outras faculdades, possui também a linguagem. Muito mais do que isso. A linguagem é a casa do Ser. Nela morando, o homem ec-siste na medida em que pertence à Verdade do Ser, protegendo-a e guardando-a. (HEIDEGGER, 1967, p. 55)

Ao prescindir da capacidade de pensar e da linguagem, Macabéa, gradativamente, *animaliza-se*, afastando-se dos padrões que determinam o comportamento hominal e arraigando-se no viver primitivo dos animais.

3) Sujeito desgarrado da cultura tecnológica

Embora exerça o ofício de datilógrafa, Macabéa não possui qualquer proficiência nessa atividade, exercendo-a precariamente, conforme expressa Rodrigo S. M.: “[o chefe] avisou-lhe com brutalidade [...] que só ia manter no emprego Glória, [...] porque quanto a ela, errava demais na datilografia, além de sujar invariavelmente o papel” (HE, 24-25).



A nordestina não domina a *técnica*, mantendo-se alheia do paradigma cultural cuja preponderância, na época moderna, estende-se e impregna-se em todos os setores da atividade humana. Trata-se da *cultura tecnológica*, “cujo denominador comum são o pensamento e a prática científico-técnica” (NUNES, 1985, p. 117).

4) *Metonímia da miséria social*

Macabéa integra o macrocosmo dos retirantes nordestinos, em cuja vivência se imprime a miséria social. O narrador expõe: “Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa” (HE, 14).

A focalização dessa realidade nordestina possibilita que, na narrativa em questão, sobreleve-se uma *cidade*, um ambiente específico, que se integra ao discurso literário, resultando numa linguagem própria, denominada por Roland Barthes de *linguagem da cidade*: “A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala a seus habitantes, falamos nossa cidade, a cidade em que nos encontramos, habitando-a simplesmente, percorrendo-a, olhando-a” (BARTHES, 2001, p. 224).

Ainda que em *A hora da estrela* exista uma *cidade* sertaneja, nota-se o caráter universal da miséria vivida pela protagonista, em quem se insculpem as marcas vívidas da indigência.


5) *Antítese do Belo estético*

A constituição física de Macabéa se opõe à conformação dos traços delicados e harmoniosos. As manchas faciais e o encardimento da protagonista são peculiaridades integradas à descrição de Rodrigo S. M.: “No espelho distraidamente examinou de perto as manchas no rosto. Em Alagoas chamavam-se ‘panos’, diziam que vinham do fígado. [...] Ela toda era um pouco encardida pois raramente se lavava” (HE, 27).

Em Macabéa, reúnem-se discrepâncias físicas que, por em nada se coadunarem, constituem uma oposição à noção de *harmonia* preconizada por Friedrich Hegel: “Com efeito, a harmonia resulta da relação entre diferenças qualitativas; constitui uma totalidade destas diferenças que têm a sua razão de ser na própria natureza da coisa” (HEGEL, 1999, p. 156).

6) *Ser a-histórico*

Na concepção heideggeriana, o *ser-no-mundo* é o *ser histórico*, cuja vivência se fundamenta na *con-vivência* com os outros indivíduos. A partir desse *con-viver*,



segundo Martin Heidegger, compõe-se o *destino Histórico*, movimento por meio do qual o Homem se inscreve no tempo e no espaço, consumando-se como *Ser-no-mundo*: “[...] as junturas (*die Fuge*) do Ser dis-põem numa con-juntura, sempre de acordo com o destino Histórico, a Essência do homem a morar na Verdade do Ser. Esse morar constitui a Essência do ‘Ser-no-mundo’ (HEIDEGGER, 1967, p. 90).

Macabéa encontra-se desprovida dessa *con-vivência*: de origem imprecisa, a protagonista, cujo único vínculo familiar é desfeito com a morte de sua tia, não possui indicativos de um passado, substantificado na vivência em coletividade. Os traços precários de sua existência são apreendidos, restritamente, da narração de Rodrigo S. M, que se atribui, com efeito, a função de *criar* Macabéa, ser a-histórico: “De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu” (HE, 19).


São os comentários do narrador acerca da protagonista que deixam transparecer indícios de um vago passado. Tais comentários se configuram a partir do constante *uso digressivo* que Rodrigo S. M. faz da narração. Para esse tipo de uso, volta-se o olhar analítico de Ronaldo Fernandes:

[Um] uso da narração é o *uso digressivo*. Ele não se iguala ao uso informativo, já que este procura informar uma ação. O *uso digressivo* busca a análise, o comentário, a divagação. Desacelera a narrativa, cria outro tempo, diferente do tempo da ação exterior e diferente também do tempo da análise psicológica. (FERNANDES, 1996, p. 95)

Nas digressões sobre Macabéa, demonstra-se o empreendimento hermenêutico de Rodrigo S. M., que não apenas narra, mas reflete sobre o objeto de sua narração. Na atitude hermenêutica do narrador de *A hora da estrela*, aprofunda-se uma característica geral dos narradores claricianos, que investigam as suas próprias narrações.

7) *Animal apolítico*

A postura de Macabéa opõe-se à concepção aristotélica do Homem como ser eminentemente político, destinado a estabelecer relações em sociedade e a refletir sobre elas, tornando-se, a partir dessa reflexão, consciente de seu papel no meio social em que vive. Por apresentar essa capacidade de se integrar ao seu âmbito social, o Homem é, por excelência, um “animal político”, como afirma o Estagirita: “[...] o homem é um animal político, por natureza, que deve viver em sociedade, e [...] aquele que [...] deixa



de participar de uma cidade [...] é um ser vil ou superior ao homem” (ARISTÓTELES, 2001, p. 14).

A nordestina, no entanto, não possui a consciência da sua função na sociedade, mantendo-se inerte ao fluxo da vida social. Macabéa restringe sua tentativa de interação social à audição de informações veiculadas pela Rádio Relógio, cuja carga informacional não é assimilada pela protagonista, que se limita a repetir o que lhe chega por meio da Rádio. Berta Waldman assinala: “[...] a personagem repetirá o que escuta na Rádio, imobilizada por uma informação que não lhe serve para nada e pela voz do outro, que ela não rearticula” (WALDMAN, 1998, p. 99).


Macabéa assume-se, dessa maneira, como “animal apolítico”. Ela mantém-se à margem da vivência política, da *ação social*. Nesse sentido, encontra-se cerceada, já que a liberdade como fato demonstrável e a política estão indissolúvelmente ligadas, conforme expõe Arendt (1992).

Considerações finais

Em *A hora da estrela*, verificam-se dois pilares da modernidade: a degeneração do herói e o esforço translinguístico. Nessa narrativa, além de se focalizar a antítese do herói clássico, na qual se imprime a consciência do Homem moderno acerca das suas fragilidades e dos seus receios, evidencia-se o embate entre o escritor moderno e a linguagem, procedimento materializado num contínuo exercício metalinguístico.

Na protagonista Macabéa, substantifica-se o anti-herói, ícone da tragédia moderna, a qual apresenta um caráter *acidental*, como ressalta Williams (op. cit.). Aos acidentes do cotidiano – às vicissitudes que se configuram no dia a dia – volta-se a tragédia moderna. Dessa forma, a tragicidade de Macabéa se manifesta em acontecimentos fortuitos, em fatos casuais do cotidiano, como o diálogo com a colega de trabalho ou a aproximação a um aspirante a namorado.

A vivência trágica de Macabéa é relatada por Rodrigo S. M., em cuja narração se problematiza constantemente a linguagem. Em meio a essa problematização, emergem reflexões sobre o ofício de escrever, originárias da incumbência que o narrador de *A hora da estrela* se atribui: *construir* um ser por meio da linguagem. Na narrativa em questão, portanto, a constituição de um sujeito ocorre paralelamente ao exercício metalinguístico. Maria Lúcia Homem destaca: “[Há] a questão da constituição do



sujeito, como complementar ao aspecto metalinguístico que se insinua na escritura clariceana” (HOMEM, 2001, p. 70).

Ao se dedicar à *construção* de Macabéa, Rodrigo S. M. procura unificar realidade e linguagem. Essa unificação, proveniente da amalgamação entre a construção do ser e a composição da palavra, é uma aspiração que singulariza a literatura moderna. Manuel da Costa Pinto a identifica nas produções literárias de Graciliano Ramos e de Albert Camus: “Em Camus e Graciliano, [...] assistimos à representação do momento no qual linguagem e realidade se confundem, pois [...] percebemos que a linguagem recobre o real de sentidos prescindíveis” (PINTO, 2001, p. 49).

Na elaboração narrativa de Rodrigo S. M., entrecruzam-se a exegese destinada a Macabéa e a perscrutação dirigida à linguagem. Nesse empreendimento narrativo, insere-se o percurso da *gauche* numa escritura que busca transpor a linguagem. A partir dessa inserção, em *A hora da estrela*, estabelecem-se duas insígnias da modernidade. Tal estabelecimento permite qualificar essa obra clariceana como uma das narrativas nas quais se sublimam os vínculos entre o Modernismo brasileiro e a modernidade.

Referências


ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 40. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa de Almeida. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ARISTÓTELES. *Política*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: UNESP / Hucitec, 1993.

BARTHES, Roland. Semiologia e urbanismo. In: *A aventura semiológica*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.



BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva et al. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BORNHEIM, Gerd A. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: *O sentido e a máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: a ideia e o ideal*. Tradução de Orlando Vitorino. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.


HEIDEGGER, Martin. *Que é metafísica?* Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1969.

HOMEM, Maria Lúcia. *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

KADOTA, Neiva Pitta. *A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.



NUNES, Benedito. *Cultura tradicional e cultura tecnológica*. In: Revista Ensaio Nº 14. São Paulo: Ensaio, 1985.

PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caetano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINTO, Manuel da Costa. *Os cárceres da linguagem*. In: Revista Cult Nº 42. São Paulo: Lemos Editorial, 2001.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução de Vergílio Ferreira. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *Romance: o mundo em equação*. Lisboa: Portugália, 1967.

WALDMAN, Berta. O estrangeiro em Clarice Lispector: uma leitura de *A hora da estrela*. In: ZILBERMAN, Regina et al. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios / EDIPUC / Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, 1998.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

AS POÉTICAS DISSONANTES DE MANOEL DE BARROS E RENÉ MAGRITTE

Suzel Domini dos Santos (UNESP/SJRP)¹


Resumo: A poesia de Manoel de Barros está marcada por um forte desígnio de renomeação das coisas, característica que evoca uma relação dialógica com a pintura de René Magritte, artista que se vale de jogos que colocam sob uma perspectiva de contraste as noções de realidade e de representação da realidade. A vivência convencional do mundo pode levar o homem a um estado de automatismo, engessando as faculdades da percepção. Diante disso, os projetos estéticos de ambos os artistas, cada um à sua maneira, convidam o receptor a uma postura crítica, combatendo a apreensão mecanizada das coisas. Para ambos, é preciso experimentar o mundo em suas raízes, para além de todo entendimento automático e imediato, e pensá-lo.

Palavras-chave: Manoel de Barros; René Magritte; Desreferencialização; Dissonância.

Em um dos aforismos poéticos pertencentes à série que constitui a terceira parte de *Livro sobre nada* (1996), homônima ao livro, a voz lírica de Manoel de Barros enuncia: “A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos.” (BARROS, 2010, p. 347). Eis aí, imbricada nessa composição imagética, a presença explícita e bem marcada da reflexão metalinguística, aspecto recorrente na obra de Barros, e que manifesta, no trecho destacado, um ponto medular de seu pensamento acerca do ser e do fazer da poesia, qual seja a concepção de que o poético advém de uma intervenção criativa nas formas habituais da linguagem.

Apesar da aparência de rusticidade e espontaneidade – marca de estilo articulada por meio do aproveitamento de particularidades do texto em prosa, do uso de coloquialismos e regionalismos, e da apropriação dos semas da natureza e da simplicidade –, essa poesia insere-se na esteira de uma vertente mais racionalista, uma tendência cultivada por poetas que pensam os modos de se compor o poético e que introduzem a reflexão sobre os aspectos formais no seio do próprio tecido lírico, incorporando a metalinguagem como mecanismo legítimo de construção da poesia. Assim sendo, podemos entender a poesia de Barros enquanto linguagem que se expressa por meio do poema do poema, haja vista que toma a palavra, concomitantemente, como objeto e como tema.

¹ Doutora em Teoria e Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), campus de São José do Rio Preto. Contato: su.domini@yahoo.com.br.



Dentre os procedimentos que caracterizam o fazer poético em Barros, notamos a recuperação de particularidades de criação da poética de outros autores e artistas, ou seja, o poeta as lê, criticamente, e as incorpora aos propósitos de sua própria poética. Isso revela uma grande preocupação com a forma, na medida em que aponta para o objetivo de estabelecer uma assinatura poética singular.


Integrando um universo poético não apenas fundado, mas também transpassado pela reflexão crítica, a linguagem arquitetada pelo poeta estabelece um diálogo direto com a tradição literária, filiando-se ao projeto da modernidade. Pensamos que a possibilidade de analisar essa poesia pelo viés de uma aproximação com a tradição moderna assenta-se, sobretudo, na constatação de que a metalinguagem constitui um dos elementos formais mais acionados por Barros em seu fazer, de modo que sua poesia se caracteriza pelo entrelaçamento de dois espaços de linguagem, o imagético e o metalinguístico.

A metalinguagem, enquanto fator intrínseco ao corpo do texto poético, concede ao leitor a oportunidade de rastrear, estudar e sistematizar o pensamento fundador de uma obra, seu projeto estético. Devido à presença marcante de sugestões, composições e argumentos metapoéticos² nos poemas compostos por Barros, é possível propor uma sistematização das concepções que integram sua visão de poesia, bem como do decalque dessas concepções na estrutura de sua obra, tendo em vista que as escolhas realizadas durante o fazer acabam por refletir a visão que emerge dos versos.

O sujeito lírico de um dos poemas de *O livro das ignorâncias* (1993) faz a seguinte afirmação: “Desaprender oito horas por dia ensina os princípios” (BARROS, 2010, p. 299). Esse aforismo demarca um aspecto fundamental da poesia barrosiana, que é o forte propósito de reinventar as coisas pela palavra, desmontando aquilo que as convenções estabeleceram, sejam elas linguísticas, sociais, políticas, etc.

Ao propor a renomeação e a resignificação das coisas que compõem o mundo, por intermédio da composição de um universo poético único, que transcende a referência mais direta da linguagem e da lógica convencionais, o poeta desnuda o desvão que se coloca entre as coisas e os nomes que as designam, expondo a arbitrariedade que caracteriza os sistemas de comunicação e representação.

² Considerando que o conceito de *metaliteratura* aplica-se, entre outros casos, às obras que enfocam a compleição do gênero ao qual elas próprias se vinculam, assimilamos a poesia de Manoel de Barros como metapoesia.



A poesia de Barros é marcada por um forte impulso de subversão, e busca, o tempo todo, alcançar uma verdade mais original das coisas, promovendo uma “desaprendizagem” constante. Essa poesia manifesta “as intimidades do mundo” (BARROS, 2010, p. 299), como diz um outro verso do poeta. Ou seja, essa poesia manifesta uma verdade das coisas alheia aos sistemas convencionais de representação, uma verdade estética, evocada pela experimentação fenomênica, reflexiva ou contemplativa. Trata-se, então, de uma poesia que se volta para as coisas em busca da essência, tentando plasmar o Ser. O propósito que impele o fazer criativo de Barros é tocar o íntimo do mundo, é experimentar um sabor das coisas imprevisito pelo hábito.

Sublinhamos que “desaprender” implica fazer o contrário, e isso caracteriza uma conduta de negação daquilo que está posto por via da edificação de uma nova ordem, por sua vez calcada na “desarrumação da linguagem” (BARROS, 2010, p. 347), na promoção da “loucura das palavras” (BARROS, 2010, p. 153). As composições imagéticas que encontramos nos livros publicados pelo autor arquitetam uma verdade poética original dos elementos focalizados, estabelecendo uma organização que desestabiliza a lógica pré-determinada e concebe uma realidade de aspecto estranho que, pelo menos à primeira vista, desacomoda ou choca o leitor.

A poesia desarticula as tentativas de modalização normativa impostas pela convenção, frustrando-as na medida em que desvela o caráter plurissignificativo e multifacetado das coisas por meio da reorganização dos signos. Uma experimentação consciente e ativa da vida celebra o desdobramento das coisas para além da compreensão habitual, da compreensão regida pelos limites da linguagem funcional. E é justamente isso que a palavra poética incita ao convidar o espírito para os exercícios de contemplação e reflexão. Nesse sentido, a poesia poderia conduzir o homem, o leitor de poesia, a uma experiência mais íntima e surpreendente do mundo, menos determinada pela convenção e, portanto, menos automatizada. Mais: a poesia poderia reconduzir o homem a um estágio de percepção ativa e espontânea, visto que o entendimento autônomo do mundo é natural na criança.

Considerando tais características da poesia de Barros, é possível estabelecer uma leitura dialógica com a obra de René Magritte, na medida em que o pintor belga propõe, de modo quase obsessivo, jogos que colocam sob uma perspectiva de contraste as noções de realidade e de representação da realidade.

Segundo aponta Carolina Junqueira dos Santos (2006), em sua dissertação de mestrado, “René Magritte foi um artista da imagem e da palavra, dos jogos, do cotidiano interrompido pela surpresa, da banalidade dos objetos e da arbitrariedade da linguagem.” (p. 15). Produzindo a partir de um exercício metalinguístico, Magritte coloca em evidência, no âmbito do próprio objeto pictórico, o descompasso entre a realidade propriamente dita, ou a realidade material, e os códigos e linguagens engendrados pelo homem para nomeá-la e expressá-la.


Ainda de acordo com Santos (2006),

Sempre há esse abismo, esse lugar intransponível entre palavra e coisa. Jamais elas se tocam. Talvez se esbarrem no jogo do discurso, da linguagem, mesmo da literatura. Mas não se tocam, não podem jamais chegar tão perto uma da outra. Mesmo o que nos parece correto, o que aprendemos tão facilmente no cotidiano das coisas, mesmo o que nos torna menos analfabetos, isso tudo não serve para compreendermos a dimensão da distância que há entre a palavra e a imagem. (p. 32)

Os pontos ressaltados pela autora podem ser observados na obra que segue abaixo:



La clef des songes (1930). Figura 1.




René Magritte traça, em *La clef des songes* (*A chave dos sonhos*, em português), a figura pictórica de alguns objetos, facilmente identificáveis como representação de determinados objetos materiais. Sob essas figuras, posicionam-se legendas que não correspondem aos nomes que os objetos em questão receberam por convenção, e pelos quais são reconhecidos e designados pelos falantes da língua francesa.

Quanto à identificação das figuras que compõem esse trabalho, temos uma semelhança muito direta com os seguintes correspondentes materiais: ovo, sapato, chapéu, vela, copo e martelo. O pintor usa, para designar tais figuras, nomes que, convencionalmente, foram dados a outras coisas: “l’Acacia”, “la Lune”, “la Neige”, “le Plafond”, “l’Orage” e “le Désert”, respectivamente. Constatamos, nesse processo de negação das correspondências, uma proposição de renomeação das coisas, e, portanto, um projeto de reorganização do mundo. Salientamos, nesse sentido, que os nomes que compõem as legendas aparecem com a inicial maiúscula, mostrando-se nomes próprios, segundo a lógica de renomeação das coisas elaborada por Magritte.

Ressaltamos que, à exceção da figura do ovo, todos os outros objetos que aparecem no quadro da Fig. 1 são criações humanas. Ademais, tais objetos são funcionais, isto é, todos foram criados com algum propósito de utilidade prática. Quanto aos novos nomes que esses objetos recebem pelas mãos e pela mente de Magritte – com exceção do nome atribuído à figura da vela, “le Plafond” (o Teto, em português) –, são todos nomes atribuídos a elementos ou fenômenos da natureza: “l’Acacia” (a Acácia), “la Lune” (a Lua), “la Neige” (a Neve), “l’Orage” (a Tempestade) e “le Désert” (o Deserto). Isso nos leva a considerar um processo de naturalização, como se as coisas criadas pelo homem passassem a fazer parte da natureza por meio da intervenção artística realizada pelo pintor.

Por fim, destacamos que a maneira como as figuras e as legendas aparecem articuladas faz lembrar uma cartilha de alfabetização, de modo que a obra funcione, em seu direcionamento transgressor, como um projeto de realfabetização e como afirmação de uma Poética pictórica. René Magritte “reinventou a maneira de olhar os objetos, ele desmascarou a traição dos sistemas de representação e subverteu a noção habitual da cartilha escolar”, pontua Santos (2006, p. 15).

Com tal processo de performatização pictórica da arbitrariedade dos códigos que nos servem à comunicação, o pintor concebe a seguinte reflexão idealista: o verdadeiro




ser das coisas escapa aos sistemas de linguagem criados pelo homem, mas a arte pode se dar à aventura de inventar novas verdades plásticas, e, a partir disso, proporcionar ao receptor visões imprevistas do mundo. Observamos que Manoel de Barros incorpora muito desse princípio à sua poética, tanto que há, em sua obra, uma busca incansável pela reinvenção fundadora dos signos, das coisas e do mundo. Pensamos que o poeta faz da composição de imagens poéticas surpreendentes o propósito maior de sua linguagem, como mostram esses versos: “Deus deu a forma. Os artistas desformam. / É preciso desformar o mundo: / Tirar da natureza as naturalidades.” (BARROS, 2010, p. 350).

Enfocamos, agora, o poema “X” da primeira parte de *Arranjos para assobio*, parte intitulada “Sabiá com trevas”, a fim de evidenciar o dialogismo entre os artistas:

Borboleta morre verde em seu olho sujo de pedra.
O sapo é muito equilibrado pelas árvores.
Dorme perante polens e floresce nos detritos.
Apalpa bulbos com os seus dourados olhos.
Come ovo de orvalho. Sabe que a lua
Tem gosto de vaga-lume para as margaridas.
Precisa muito de sempre
Passear pelo chão. Aprende antro e estrelas.
(Tem dia o sapo anda estrelamente!)
Moscas são muito predominadas por ele.
Em seu couro a manhã é sanguínea.
Espera as falenas escorado em caules de pedra.
Limbo é seu entardecer.
Tem cios verdejantes em sua estagnação.
No rosto a memória de um peixe.
De lama cria raízes e engole fiapos de sol. (BARROS, 2010a, p. 174-175)

Manoel de Barros realiza, aí, uma proposta muito peculiar de renomeação das coisas ou, mais propriamente, de ressignificação do mundo, de maneira que produz uma linguagem original – uma linguagem “obscura”, como diria Hugo Friedrich (1978), em seu *Estrutura da lírica moderna*. Sobressai-se, no texto destacado, uma reconfiguração das dimensões de significado do signo “sapo”. Embora o poeta mantenha o mesmo significante estabelecido pelo sistema comunicativo da língua portuguesa, realiza uma transformação absoluta em termos semânticos, uma vez que cria, por meio de aproximações inusitadas, uma nova carga de acepções para esse signo. Entre outras coisas, o “sapo” singular de Barros “apalpa bulbos com os seus dourados olhos” (BARROS, 2010a, p. 174), “come ovo de orvalho” (idem, ibidem), “engole fiapos de




sol” (idem, p. 175). O propósito de resignificação é tão forte que as imagens se mostram quase impenetráveis, devido ao aspecto surreal que as demarca. Os alcances da palavra “sapo” foram vastamente ampliados, já que o poeta a reinventou, transformando o significado e o referente por meio da elaboração imagética que aciona recursos surrealistas. A reinvenção dos signos oferece ao leitor a oportunidade de rever o mundo, ou de adentrar um mundo novo, construído pela palavra.

Ao propor a renomeação e/ou a resignificação das coisas, por intermédio da composição de um universo único que transcende a referência mais direta da linguagem e da lógica convencionais, o poeta desnuda o desvão que se coloca entre as coisas e os nomes que as designam, expondo a arbitrariedade que caracteriza os sistemas de comunicação. Pensamos que a sonoridade bem construída do poema trabalha no sentido de reforçar tal concepção, de modo que nos propomos a evidenciar sua elaboração. As rimas se fazem presentes nas seguintes combinações: 1) “olho”, “ovo”, “gosto”, “limboso” e “rosto”; 2) “sapo”, “equilibrado”, “dourados”, “orvalho”, “escorado” e “fiapos”; 3) “margaridas”, “precisa”, “dia”, “sanguínea”³ e “cria”; 4) “sempre”, “aprende” e “estrelamente”. A paronomásia é outro mecanismo acionado pelo poeta e pode ser verificada nessas ocorrências: 1) “apalpa” e “bulbos”; 2) “olhos” e “orvalho”; 3) “lua” e “lume”; 4) “antro” e “anda”; 5) “estrelas” e “estrelamente”. A aliteração ocorre também, como mostra esse exemplo: “Apalpa bulbos com os seus dourados olhos. / Come ovo de orvalho. Sabe que a lua / Tem gosto de vaga-lume para as margaridas”. Notamos, por fim, a incidência de encontros consonantais de sonoridade explosiva e vibrante: “pedra”, “equilibrado”, “detritos”, “precisa”, “aprende”, “antro”, “estrelas”, “estrelamente”, “predominadas” e “cria”. Os recursos apontados geram um ritmo singular que reforça o propósito de renomeação do mundo porque a evidência do artifício de sua construção realça os significantes, focalizando a materialidade das palavras e, portanto, a distância entre o nome e as coisas.

A partir da leitura do poema destacado, faz-se pertinente ressaltar que a obra de Manoel de Barros se singulariza pela força desautomatizadora de uma linguagem de traços oníricos. O poeta promove o corte das linhas que sustentam a lógica do mundo convencional, a relação preestabelecida do homem com o mundo, e segue com o

³ “Sanguínea” não apresenta, fielmente, as características do grupo 3, mas sua composição contribui com o encadeamento sonoro.



reaproveitamento dessas mesmas linhas na proposição de um novo princípio lógico, na tessitura de uma teia imagética cuja harmonia está na desarmonização do mundo, na aproximação de elementos aparentemente incompatíveis entre si.

Vemos, aí, uma conduta de negação daquilo que está posto por meio da edificação de uma nova ordem, uma ordem estética. A vivência convencionada do mundo pode levar o homem a um estado de automatismo, engessando as faculdades da percepção. Diante disso, os projetos estéticos de René Magritte e Manoel de Barros, cada um à sua maneira, convidam o receptor a uma postura crítica, pois combatem a apreensão mecanizada das coisas. Para ambos os artistas, é preciso experimentar o mundo em suas raízes, para além de todo entendimento automático e imediato, bem como pensá-lo. Se a arte rejeita as convenções e as coloca do avesso, vale notar que tal conduta pressupõe um posicionamento ideológico, isto é, a forma engendra ou reflete, também, um pensar o mundo. Operando por via da subversão da lógica convencionada que os sistemas funcionais de codificação e representação do mundo estabelecem, a arte visa roubar do receptor a segurança que a referência convencionada proporciona; e, com isso, pode ocasionar a re-visão das coisas e do mundo.

Referências Bibliográficas

BARROS, M. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. de M. M. Curione e D. F. Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

MAGRITTE, R. *La clef des songes*. Coleção particular, 1930.

MAGRITTE, R. *Les mots et les images*. Bruxelas: Espace Nord, 2012.

SANTOS, C. J. *A ordem secreta das coisas: René Magritte e o jogo do visível*. 2006. 139 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

abralic
Associação Brasileira de Literatura Comparada

